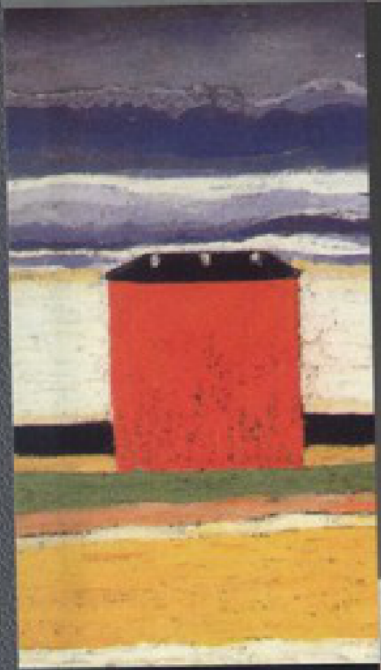
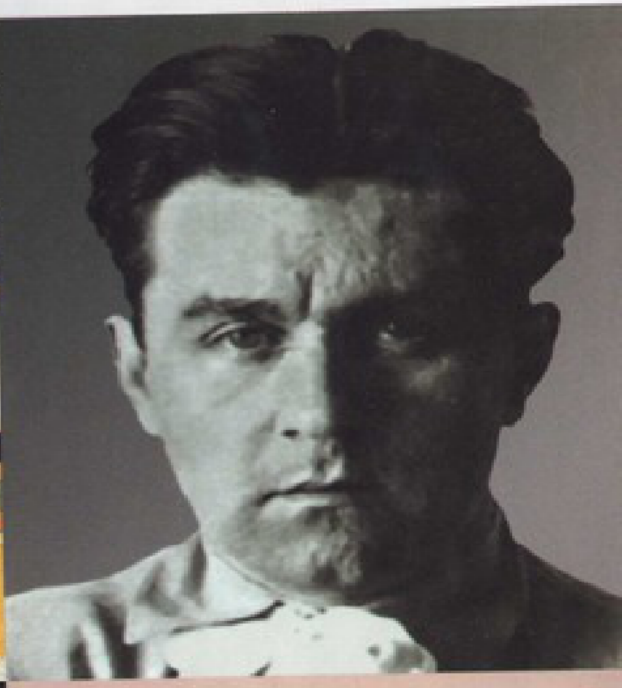
МАЛЕВИЧ





Ксения Букша

ЖЗЛ — МАЛАЯ СЕРИЯ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Казимир Северинович Малевич — художник, график, педагог, теоретик искусства, философ. Творчество Малевича занимает особое место в истории мирового искусства. Созданный им супрематизм — не просто геометрически абстрактный вариант беспредметности, но и суперстиль, оказавший мощное воздействие на современные искусство, архитектуру и дизайн, и самобытная философия, своего рода «религия без культа». Малевич разработал собственный уникальный метод преподавания искусства и оставил после себя учеников. Он не служил никакому государственному строю и никакой идее, кроме творчества, и потому закончил жизнь в бедности и невостребованности. «Я — идеалист, и совершенно напрасно раскритиковали лозунг „искусство для искусства“», — заявлял Малевич.

Автор книги, петербургский поэт, писатель и переводчик Ксения Букша, на основе документов, воспоминаний современников, сочинений Малевича и критики его художественного наследия анализирует этапы творчества художника и воссоздаёт образ энергичного, доброго, талантливого во всём человека, общение с которым завораживало.

знак информационной продукции 16+

- Ксения Сергеевна Букша
  - ПРЕДИСЛОВИЕ
  - КОРОВЫ, САХАР И ДРУГИЕ НЕГАТИВЫ
  - ПЯТЬДЕСЯТ ЧЕТЫРЕ КРАСКИ
  - БЕДНЫЙ ХУДОЖНИК
  - У РЕРБЕРГА. СИМВОЛИСТ И ИМПРЕССИОНИСТ
  - ЛАРИОНОВ
  - ШАРЖИ
  - «РАСПИКАСЬ ЕГО КАК СЛЕДУЕТ!»
  - ПЕРВЫЕ ЖЁНЫ
  - ФУТУРИЗМ: МАТЮШИН, ХЛЕБНИКОВ, КРУЧЁНЫХ
  - «ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»
  - ШАГ ПЕРЕД ПРЫЖКОМ
  - «ВЕРБОВКА»
  - КВАДРАТ И ДРУГИЕ СУПРЕМЫ
  - КРИТИКА КВАДРАТА
  - «СУПРЕМУС»

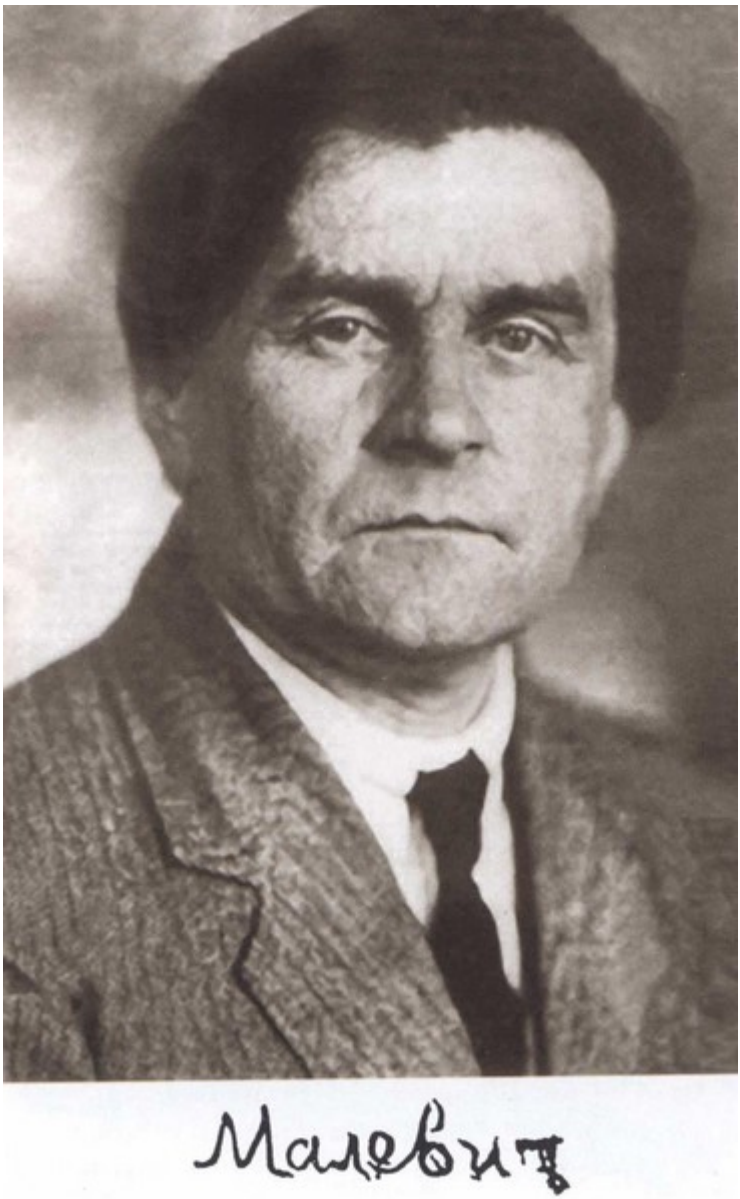
- «ТЁМНЫЕ ПРЕДСЕДАТЕЛИ»
- ДИКАРЬ И ПАПУАС
- РАСХОЖДЕНИЕ С КОНСТРУКТИВИСТАМИ
- ИТОГИ СУПРЕМАТИЗМА НА ПЛОСКОСТИ
- ВИТЕБСК
- ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ МАЛЕВИЧА
- СУЕТИН И ЧАШНИК
- АРХИТЕКТОНЫ И АРХИТЕКТУРА
- ГИНХУК
- КИНО. ЗЕМНЫЕ ДЕЛА
- ТЕАТР. ОБЭРИУТЫ
- КОНЕЦ ГИНХУКА. СТРАТЕГИИ ЗАЩИТЫ
- ЗА ГРАНИЦЕЙ
- УЧЕНИКИ
- ТЮРЬМА
- ПРЕДПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ. КРЕСТЬЯНЕ. РЕАЛИЗМ
- МАЛЕВИЧ И ХАРМС
- БОЛЕЗНЬ
- ПОХОРОНЫ СУПРЕМАТИСТА
- СУДЬБЫ ЛЮДЕЙ И РАБОТ
- ЧЕЙ КАЗИМИР?
- СТЕРЛИГОВЦЫ
- ИЛЛЮСТРАЦИИ
- ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА К. С. МАЛЕВИЧА
- ЛИТЕРАТУРА

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17

- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33

Ксения Сергеевна Букша Малевич

ПРЕДИСЛОВИЕ



Два мальчика четырёх и пяти лет играют: выдавливают из тюбиков акриловые краски, прямо на лист, краска разбрызгивается, и дети в восторге кричат:

— Прилетело новое искусствие!

— И это искусствие никогда не станет старым!

— Ну капай же, капай филалетовой, дурачина!

Авангард — это и есть, прежде всего, радость «нового искусствия», которое так прекрасно именно потому, что «никогда не станет старым» и уверено в этом — в своей новизне и вечности. Насколько оно на самом деле новое, насколько и вправду вечное? Всё ли в порядке с претензией на изобретение? Мы-то ведь не дети. Ну что это такое — чёрный квадрат? То есть «Чёрный квадрат»?

— Я знаю, — говорит пятилетний мальчик. — Это настоящий портрет.

— Чей портрет?

— Настоящий. Потому что когда ты меня рисуешь, то получаюсь не я сам, а рисунок меня. А когда ты рисуешь чёрный квадрат, то и получается *чёрный квадрат.*

Борис Гройс в своей статье «Воля к отдыху» пишет:

«Авангард может быть уподоблен войсковому подразделению, которое, победоносно достигнув цели, расположилось лагерем и отдыхает, в то время как остальное войско — всё ещё на марше и не знает, достигнет оно когда-нибудь цели или нет… Авангард не искал, он нашёл. Он нашёл нечто элементарное, фундаментальное, универсальное, что лежит за всяким образом в качестве его трансцендентальной возможности. Например, „Чёрный квадрат“ Малевича может мыслиться как трансцендентальная схема любой возможной картины…» Если вы устали, говорит Гройс, то это, возможно, значит всего лишь, что вы без сна и отдыха, в бесплодной суете «маршируете позади авангарда» и никогда не дойдёте до тех краёв, до которых они, каким-то чудесным образом, дошли.

Ясное дело: это «дошли» — качественный скачок, который был бы невозможен без гения — как личного гения отдельных представителей авангарда, так и общего удачного стечения обстоятельств, времени, перемешавшего языки и краски. Никаким усердным подражанием и механическим копированием приёмов или духа авангарда мы не сможем оказаться там с ними. В этом историческом смысле «авангард» как эпоха относится к прошлому; но говорить о том, что он устарел, — это всё равно что называть устаревшей линию горизонта. Да, это «искусствие» никогда не станет старым, как горизонт никогда не будет «позади», даже если повернуться к нему спиной.

КОРОВЫ, САХАР И ДРУГИЕ НЕГАТИВЫ

Казимир Малевич родился 11 февраля (23 февраля по новому стилю) 1879 года в Киеве на улице Бульонной (ныне Боженко), в семье Северина Малевича и его жены Людвиги Галиновской. Оба — поляки и католики. В доме говорили по-польски, но на украинский лад: например, в именах детей ударение делали не на предпоследний слог, а в русифицированной манере — Мечисла́в, Казими́р. Род Малевичей — древний и небогатый, на гербе изображён «в красном поле белый гриф» с поднятыми лапами, что символизирует ярость. Среди предков художника — ксендзы и военные, фельдшеры и землевладельцы. Казимир был первым среди двенадцати детей, из которых выжило восемь: Казимир, Мечислав, Северина, Ванда-Юлия, Антон, Мария, Болеслав и Виктория.

Северин Малевич работал управляющим на сахарном заводе, главным сахароваром, или, как мы бы сейчас сказали, директором по производству. В документах его именовали «практиком», а это значит, что высшего образования Северин не получил, иначе указывали бы, что он окончил гимназию или университет. Отец был квалифицированным и уважаемым специалистом, но семья жила скромно. Людвига вела настоящее деревенское хозяйство и подрабатывала ремёслами (вязанием, вышивкой, кружевом), дети рано начинали трудовую жизнь. Северин Антонович часто менял места работы, и Малевичи объехали всю Украину: сначала жили в Черниговской губернии, оттуда уехали в Подольскую, затем в Харьковскую, в Конотоп, Белополье, и, наконец, в 1896 году поселились в Курске.

Сам Малевич начинает биографию именно с сахарных заводов и «свекло-сахарных плантаций». «Для отца было ясно, что я должен варить сахар или избрать себе полегче профессию», — вспоминает Малевич. Северин брал старшего с собой на завод, и Казимир видел центрифуги, где белился сахарный песок, наблюдал за варкой патоки и кристаллизацией, причём увиденное оказывало на него воздействие «скорее музыкальное: шум, свист, стон машин, их особый мягкий ритм, это меня очень радовало». Но машины были и страшны — «…там каждый рабочий внимательно следил за ходом движения машины, как за ходом хищного зверя. И одновременно надо было зорко следить за самим собой, за своими движениями. Неправильное движение угрожало либо смертью, либо увечьем на всю жизнь». Быт рабочих

казался Казимиру бедным, неестественным, исковерканным постоянной необходимостью прислуживать машине. Куда больше заводской жизни привлекала его крестьянская. Мёд был вкуснее сахара, солнечное тепло приятнее «смрадной жары завода», петухи — лучше заводского гудка. Казимиру нравилось в крестьянском быту всё: и еда, и одежды, и свадьбы, а пуще всего — то, что крестьяне находят время «заниматься искусством», украшать свою жизнь:

> «Зимой, когда заводские день и ночь работают, крестьяне шьют, вышивают, поют песни, танцуют, хлопцы играют на скрипках…
>
> Я с большим волнением смотрел, как делают крестьяне росписи, и помогал им вымазывать глиной полы хаты и делать узоры на печке. Крестьянки здорово изображали петухов, коников и цветы. Краски все были изготовлены на месте из разных глин и синьки. Пробовал я эту культуру перенести на печки у себя в доме, но ничего не выходило. Говорили, что я пачкаю печи. В ход шли заборы, стены сараев и т. д.».
>
> Он дружил с крестьянскими мальчиками, хотя те и считали его «заводским» и норовили поколотить. Однажды он даже объявил заводским войну: «спёр» целый фунт сахару и объявил крестьянским, что будет платить им по куску сахара в день. Сделали луки из обручей, приготовленных для сахарных бочек, из очерета (речного тростника) наделали стрел — и пошли войной на заводских. «Жаркое было дело».

Вообще, по словам Казимира, он был парнем бойким, любил пошататься по лесам и болотам, метко стрелял из лука по коршунам и воронам. Вспоминает, как лет семи поднимал на крышу привязанных за ногу цыплят, ожидал, когда ястреб кинется на жертву, а потом пускал в хищника стрелу с иголкой из самодельного лука.

Сколько отец ни старался приохотить его к машинам, сколько ни говорил, что в будущем-де построят такие заводы, на которых человеческий труд будет сведён к минимуму, — сына это мало вдохновляло; желания быть инженером не появлялось. Тем не менее будущее его было предопределено: агрономическое училище, затем профессия сахаровара. Северин хоть и не был самодуром, но имел, судя по всему, характер энергичный и жёсткий. У Казимира было много общего с отцом. Оба чувствовали природу. Оба умели рисовать. Оба охотно шутили и разыгрывали знакомых («Мой отец любил иногда пригласить в

гости и ксендза, и попа, неожиданно для них», — вспоминал Малевич). И, наконец, оба — отец и сын — предстают людьми энергичными, волевыми, общительными, но при этом сдержанными.

Казимир рос в патриархальной и трудолюбивой семье, почти без книг (переезды!) и без особенных сантиментов. Громкие выражения чувств не были приняты в семье Малевичей, и во всех своих многочисленных письмах и книгах Казимир Северинович будет, как правило, говорить с миром и людьми уверенно, красноречиво, без интимности. Исключения составляют письма третьей жене Наталье — да и то не потому, что только ей он мог открыться, а скорее потому, что будет применяться к её характеру и потребностям. И, вспоминая о себе, Малевич почти не распространяется о родителях, братьях и сёстрах, а больше об обстановке и окружении своего детства, вспоминает о том, как ребёнком озорничал или о самостоятельных, независимых от семьи занятиях и увлечениях. Вместе с тем сестра (Виктория Северинovна) в своих воспоминаниях описывает Казимира как послушного и любящего сына. «По словам матери, К. С. был весьма прилежным, внимательным, привязанным к братьям и сёстрам. Очень любил мать и с ней одной был откровенен в мечтах об искусстве».

Любила его и мать, да не только любила, а понимала и, как увидим, на многое была готова пойти ради счастья Казика, такого, какое он сам себе выберет. Людвига Александровна была религиозным человеком и, судя по её стихам и дневниковым записям, воспринимала мир трагично. «…Я вижу, что в наше время люди дошли до большого разума — это правда! Но что с того, когда сердца их охладились совершенно не только к ближнему, но и к близким родственникам… И, однако, я с разрывающимся на куски своим сердцем, с этими ранами лягу в могилу, потому что не вижу того, чему учила…» Такие чувства вызывала в ней позже жизнь детей, их отдаление от матери и, возможно, от веры. Но об этих чувствах никто не подозревал. Людвига Александровна много работала, не унывала, а после смерти Северина не растерялась и взяла материальное благосостояние семьи в свои руки. Взрослый Казимир Северинович держался с матерью почтительно, на дистанции, но между ними существовала огромная внутренняя связь, и именно поддержка матери стала решающей в его судьбе.

В истории о семье, детстве, юности Малевича существует необходимое для роста противоречие: любящая крепкая семья, в которой есть (в духовном смысле) что взять, но есть и против чего «себя ставить». Есть наследство, есть и отрицание наследства. Как

бы то ни было, при жизни Северина старший сын не мог противоречить ему в своей судьбе и делал то, чего хотел от него отец.

Но не только это.

Главный источник информации о детстве Казимира Малевича — его собственные воспоминания, написанные им отчасти в 1918-м, отчасти в 1923–1925 годах, а главным образом, по просьбе Николая Ивановича Харджиева, в 1933 году. Пишет биографию человек, уже знающий, в чём главный смысл и суть его собственной жизни. Поэтому он выбирает и излагает факты так, чтобы наиболее отчётливо дать понять: откуда взялось то, что пришло потом. Как относиться к такому подбору? Многие считают, что человек всегда искажает или приукрашивает свой образ, и пытаются выведать что-то такое, что сам автор дневника или биографии попытался скрыть. Другие берут рассказ человека, его свидетельство о самом себе, и воспринимают его целиком, вместе с возможными неточностями и пристрастиями. Тем более что в случае Малевича исследователи сошлись на том, что он в своем рассказе придерживается правды.

Так вот, главное, что Малевич имеет о себе сообщить: супрематистом он был с самого детства. «В первую голову меня всегда поражала окраска и цвет…»; «Я также любил и лунные лучи в комнате с отражёнными окнами на полу, кровати, стенках…»; «Я любил ходить и убегать в леса и высокие холмы, откуда был бы виден горизонт…»; «Я помню после ливня, который разразился перед закатом солнца, — огромные лужи по улице, через которые проходило стадо коров. Я стоял в окаменении и смотрел, как обрывки туч проходят через диск солнца и оно, протискивая свои лучи сквозь скважины разорванных туч, отражается в этой луже покойной, а иногда задетая вода проходящими коровами давала зыбь и в то же время сами коровы отражались в ней»; «Меня всё же поражала природа, она и отца поражала, и он тоже, как и я, любил перемену в ней. Но оба мы молчали, т. к. друг другу ничего не могли сказать, как только „хорошо“, а что такое „хорошо“ и почему „хорошо“ — об этом ни слова, и это слово ровно через 40 лет я пытаюсь узнать и не знаю, уясню ли себе и сейчас».

Лейтмотив Казимирова рассказа о детстве: немые сильные впечатления, с которыми что-то надо сделать, а что — он не знает, *до сих пор ещё* не знает, а тогда и подсказать было некому. Эти впечатления он называет «негативами», требующими проявки. Лет четырёх-шести, когда рисуют все дети, Казимир не рисовал совсем: «Как-то не приходило в голову, что карандаш, уголь, бумага есть те технические средства, посредством которых

можно выявить негативы, то есть впечатления».

Всюду в своих заметках о «детстве супрематиста» Малевич подбирает истории, иллюстрирующие одно: он был художником с ранних лет, но так как о рисовании ничего, совсем ничего не знал, то и формировался как художник поначалу «мысленный», складывающий в голову некие (неизвестно по какому закону возникающие) зрительные образы; а отчасти и сам провоцировал возникновение тех образов, которые ему особенно нравились. Получается, что к рисованию его своеобразное призвание имело лишь косвенное отношение, рисование он открыл для себя как верное средство «проявлять негативы», но средство это играет подчинённую роль в творчестве. Художник Малевич начинался не с карандаша и кисточки, а с горизонта, солнца, чёрного неба, лунных лучей. Не со средств, а с образов. Пишущий эти строки в 1923–1925 годах отдаёт себе в этом отчёт.

А вот совсем уж «супрематический» эпизод. Казимир видит маляра, красящего крышу в зелёный цвет, крыша такая же зелёная, как деревья и как небо, и вот мальчику приходит в голову, что «этой краской можно передавать деревья и небо». Когда маляр уходит обедать, Казимир залезает на крышу и пытается «передавать деревья». Ничего не выходит, но удовольствие от крашения огромное, оно перевешивает даже опасность «получить» от маляра, рассвирепевшего при виде непрошеного помощника.

Северин взял одиннадцатилетнего сына в Киев на заключение какого-то контракта; частенько брал его с собой, по дороге рассказывал о том о сём. В Киеве Казик «первым делом пошёл смотреть высокие места на Днепр. Потом начал разглядывать магазины и в окнах увидел холст, на котором было очень вкусно намазано изображение девушки, сидящей на лавке зачисткой картошки». Картина поразила его. Сильнее всего — то правдоподобие, с которым девушка была изображена. Как в жизни, как часть природы, но при этом она создана рукой художника. В доме Малевичей были иконы, которые, как может показаться, близки к сути того искусства, представителем которого станет впоследствии Казимир. Но он подчёркивает, что эти изображения он воспринимал совершенно по-другому, не мог бы увидеть в них обыкновенные лица людей, написанные цветом. А вот реалистическая картинка, «вкусно намазанная», не обобщённая, предельно детализированная, с картошкой и горшками, поразила его сильнейшим образом. Именно она наводит Казимира на первую мысль о том, что «негативы» можно проявлять рисуя. «Через некоторое время я начал чернилами красить гору на бумаге, но все формы сливались и получалось

пятно ничего не изображающее… а между тем негативы в моём мозгу светились, ярко горели лучи солнца в луже, освещали деревья, коровы шли как живые, и именно они двигались в моём негативе…»Так и видишь эти попытки ухватить то, что ухватить невозможно. Малевич берётся за карандаш, потом за толстую кисть (из аптеки, для смазывания горла), он даже не знает, что нужно иметь перед собой натуру, если хочешь срисовать её, и у него ничего не выходит. Он сам изготавливает краски, акварельные и масляные, делая их из разных видов глины и всевозможных порошков, и копирует картинки из журнала «Нива», всячески стараясь, чтобы получалось «похоже», «как в жизни».

Дети, которым показывают, как рисовать, быстро забывают об этой невозможности передать реальность. Казимир имел (нелёгкое) счастье познать невозможность, помучиться с ней, войти в неё, разобраться, отнестись к ней. Он хотел написать то, что видел. Невозможность сделать это запала ему в душу, и хотя через несколько лет Казимир научится рисовать похоже, невозможность останется с ним навсегда, и именно она приведёт его на его собственный путь.

ПЯТЬДЕСЯТ ЧЕТЫРЕ КРАСКИ

Два класса пятилетнего аграрного училища — единственное регулярное образование Казимира Малевича. Он не окончил ни училища, ни гимназии; более того, в семье, постоянно переезжавшей с места на место, не было и сколь-нибудь заметной библиотеки. В автобиографии Малевич постоянно подчёркивает, что ему решительно неоткуда было узнать, кто такие художники и в чём состоит их деятельность, а уж учиться рисовать тем паче было не у кого. И вот, несмотря на это, он совершенно явным образом рос художником. У него появился приятель, с которым они вместе сами изготовляли краски из разных видов глины и учились рисовать.

Малевичи жили в то время в небольшом городке Белополье Харьковской губернии. Однажды Казимир с товарищем узнали, что из Петербурга приедут художники для писания икон в соборе. Известие поразило их. Они решили во что бы то ни стало увидеть, как художники будут работать. Казимир и его товарищ рыскали по улицам Белополья, разыскивая художников и почему-то стесняясь спросить у церковного сторожа, где они остановились. Потом стали караулить у собора: «Боясь, чтобы один не увидел их раньше другого, мы запасались харчами и сидели у собора с утра до вечера вместе». Наконец приятелям удалось выследить художников и наблюдать их за работой. «Мы хотели видеть, как и что они делают. Мы ползли самым осторожным образом, на животе, затаив дыхание. Нам удалось подползти очень близко. Мы видели цветные тюбики, из которых давили краску, что было очень интересно… Волнению нашему не было границ. Мы пролежали часа два».

Только представьте. Два мальчика, растущие вдали от культурных столиц, в полном неведении относительно искусства, как старого, так и нового, самостоятельно чуют нутром, что в мире в данный момент художник находится на переднем крае, и, «затаив дыхание», впитывают единственные случайно залетевшие к ним малюсенькие крупицы знания о художниках, этих полубогах. Тюбики, палитра, кисти, складные стулья, холсты — всё вызвало у приятелей сильнейшее восхищение. Они стали думать о том, чтобы бежать вместе с художниками в Петербург, но не вышло.

В планы отца подобное развитие событий совершенно не входило. Северин и сам умел кое-что рисовать. У него бесподобно получался дерущийся козёл, а ещё он изображал профиль, в левую сторону, как на медали. Вскоре Казимир научился рисовать

не просто козла, а козла в бою с собакой, а профиль — в обе стороны, и это было ещё терпимо. Но когда в агрономическом училище сын стал получать «палочки» по арифметике, а сам всё свободное время писал самодельными красками пейзажи с аистами и коровами и копировал картинки из «Нивы», — тут уже отец призадумался. Когда Казимир попытался заочно поступить в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ), отец не отослал его прошения, а запер в ящике стола. Там нет мест, объявил он сыну. «Художники все сидят в тюрьме», — не уставал он повторять.

К счастью, мать, Людвига Александровна, относилась к искусству иначе. От неё Казимир научился вышивке и плетению кружев. Вот Казимиру пятнадцать, он приехал из Конотопа с матерью в Киев. В художественном магазине Людвига Александровна покупает ему всё, что советует приказчик. Сын получает в подарок краски — 54 цвета! — и наслаждается самим их видом. Вскоре он написал свою первую картину «Лунная ночь», опять-таки не с натуры, потому что к краскам, как на грех, была приложена книга некоего профессора, согласно которой с натуры писать чрезвычайно сложно, а по впечатлению. Пейзаж с луной, камнями и причаленным челноком поразил приятелей Малевича. Один из них втайне от Казимира (сам он скромничал и стыдился) отдал картину хозяину писчебумажного магазина на Невском проспекте — главной улице Конотопа. Вот и первая выставка! Знакомые Малевича специально ходили посмотреть на картину и восхищались ею — неожиданно для самого художника. Вскоре картина ушла за пять рублей. Малевич по просьбе хозяина написал ещё одну — рощу с аистами, быстро продали и эту.

Здесь же в Конотопе Казимир подружился с соседским мальчиком-ровесником — Николаем Рославцем; тот был из очень бедной семьи, мать пила, мальчик хотел учиться музыке, и Людвига Александровна купила ему скрипку. Как и в случае с красками для сына, она поступила не просто правильно, а попала в самую точку: Рославец вырос и стал дирижёром, композитором и педагогом. Это был единственный приятель Малевича, отношения с которым начались в детстве и длились почти всю жизнь.

Казимира сильно тянуло в Киев. Он познакомился с украинским художником-передвижником Николаем Пимоненко, был в его мастерской, которая находилась в здании Киевской рисовальной школы. Казимир поступил бы туда учиться, но в 1896 году семья Малевичей в очередной раз переехала, теперь — в Курск. Отец на этот раз устроился не на сахарный завод, а на Московско-Киево-Воронежскую железную дорогу начальником

личного состава. Дети подрастали, поступали в школы и училища, за образование нужно было платить. Жизнь стала беднее прежней, и старшие сыновья, Казимир и Мечислав, пошли работать: Казимиру было тогда семнадцать, Мечиславу пятнадцать, они устроились чертёжниками в то же Управление железной дороги. Братья дружили между собой, вообще же отношения между сёстрами и братьями были неодинаковы. Из сестёр Казимир ближе всего был с Вандой-Юлией, младше его всего на год, и с Севериной, которая нянчила всех своих племянников и всегда вращалась в кругу семьи. Братьев Антона и Болеслава считал «отсталыми», с ними общался меньше, Викторию — младшую — любил, заботился о ней. На её воспоминания и приходится полагаться, говоря о семье Малевича: других сведений почти не сохранилось.

Вместо того чтобы, став служащим, забыть о живописи, Малевич принялся за неё с новым рвением. Он опять нашёл себе единомышленников. Один из его сослуживцев, счетовод Валентин Лобода, тоже любил рисовать и даже учился некоторое время в Киеве у Николая Ивановича Мурашко, знаменитого украинского иконописца. Вскоре к ним присоединилось ещё несколько человек, и образовался кружок любителей рисования. Свободного времени было мало. Казимир иногда ставил этюдник прямо на окно и начинал в рабочее время писать вид. Начальник заметил это и сделал ему замечание, но понял потребность художников и разрешил им собираться после работы в одной из комнат управления и рисовать.

Молодые любители живописи выписали из Московского художественного училища разные пособия, гипсовые головы и фигуры; рисовали и с натуры. Это были целые путешествия, подобно тому как другие ходят на рыбалку или пикники. По выходным, взявши с собою грудинку и чеснок, сало и сыр, захватив напитки, повесивши на плечо художественные принадлежности, молодые чиновники-художники ходили по деревням и полям, вволю рисовали, закусывали, пили в деревнях парное молоко и проклинали ненавистную службу ради заработка, мешавшую всецело отдаться любимому призванию. Работали, конечно, в традициях реализма, так как ничего другого не знали. Кумирами Малевича были в то время передвижники Шишкин и Репин, с которыми он был знаком по репродукциям.

Узнал про кружок и также влился в него художник Лев Квачевский, акцизный надзиратель на спиртоочистительном заводе. Квачевский обладал перед чиновниками большим преимуществом, он был почти настоящим художником: когда-то закончил два курса Императорской академии художеств в Санкт-

Петербурге, да вот… женился и с помощью родителей устроился на неплохую должность, не прекращая притом рисовать. Со Львом Квачевским Малевич особенно сблизился. Гораздо позже, в 1913 году Квачевский будет писать ему письма, приглашая поучаствовать в курских выставках, и притом по-дружески советуя «привезти, кроме ослов, нормальных художников», и резко критикуя предполагаемые намерения Малевича, ради повышения популярности, «есть живого человека или выматывать кишки из собственного живота». Не входил в кружок, но очень нравился Малевичу талантливый курский художник Владимир Голиков. Малевич только считал его лентяем и искренне не понимал, как, имея в руках выучку и дар, он может не рисовать одержимо день за днём. Уж ему-то, самому-то, только дай волю!

Кружок ширился, одним рисованием дело не ограничивалось — начали устраивать ежегодные выставки. Это были первые в истории художественные выставки в Курске. В них участвовали не только сами курские «любители», но и известные художники из других городов, такие как В. Э. Борисов-Мусатов, К. Ф. Юон, Ф. И. Рерберг, А. А. Ясинский и др. Могло бы показаться, что Малевич в своих воспоминаниях преувеличивает свою роль в организации этих выставок, — но факт остаётся фактом: всё завертелось именно вокруг него.

Долго потом вспоминали те времена живописцы-куряне, и оставшиеся в городе, и разъехавшиеся по свету. Вот пишет Малевичу его «супрацовник» по курскому кружку Александр Булгаков в 1926 году: «Я, узнав от Вашего брата, бывшего ещё зимой в Курске, Ваш адрес, поручил дочке найти Вас и очень обрадовался, что она нашла, но опечалился, что Вы теперь скульптор и значит Ваших произведений Курску нельзя увидеть… Нельзя ли хотя бы фотографические снимки… Таковые обещается прислать и Шуклин И. А. из Биаррицы». (Иван Шуклин тоже участвовал в курских выставках времён 1890-х годов, а потом выучился и в 1914 году уехал во Францию, да там и остался. Скульптором называет Булгаков Малевича потому, что в 1926 году тот действительно занимается «слепой архитектурой».)

Одним словом, выставки стали ярким явлением и на всю жизнь запомнились их участникам. А ведь Казимир был ещё совсем молод, он ещё и художником-то как следует не был. Но вот редкий характер: с юных лет уживались в Казимире способность к одинокому сосредоточенному созерцанию — и умение собрать вокруг себя людей, вдохновить их и организовать. «На тусклом фоне курского бытия наш кружок был настоящим вулканом жизни искусства», — пишет он.

Но хотелось в Киев или в Москву, и чем дальше, тем

несбыточнее становилась эта мечта. В 1901 году Казимир женился. Это был первый поступок, совершённый им против воли родителей. Жену звали Казимира, Казимира Ивановна Зглейц, она была дочерью врача; семья — набожные католики, мать красавица, дочери тоже. Ей было всего пятнадцать, регистрировали с шестнадцати лет — пришлось немного подождать. Казимира была невысокая, стройная, бойкая, любила петь; хоть брак и совершился против воли родителей, в семье Казимиру очень быстро полюбили. Вот что уже в 1974 году пишет о Казимире сестра Малевича Виктория Севериновна в письме внучке Малевича и Казимиры, Нинель Николаевне Быковой:

> «Ты знала свою бабушку, когда она стала бабушкой. Я же знала её ещё до рождения твоей мамы. Это была весёлая, жизнерадостная женщина, немного хаотична, но весьма трудолюбива, отзывчивая, щедрая. Она была любима нашей семьёй, она не была в семье чужой, она была своя, родная. Она прекрасно шила и тем помогала семье. Она была энергична и предприимчива. Но ей хотелось жить, она была очень темпераментна. Разве это порок? Дедушка твой всего себя отдавал искусству, и она томилась, как птичка в клетке, ей хотелось больше радости и чувства, отданного ей и только ей».

Вскоре после свадьбы у молодых родился сын Толя, а в 1902 году умер от инфаркта глава семьи Северин Малевич, и Казимир стал главным кормильцем. Тут ещё грянул мировой экономический кризис 1900–1903 годов, на который наложилась цепь неурожаев; правительство, чтобы поправить дело, затеяло «маленькую победоносную войну» в Японии, Мечислава призвали на службу — заработки Малевичей упали ещё сильнее, младшие дети были малы. Семья бросилась зарабатывать деньги. Брату Антону пришлось рано оставить гимназию и работать переписчиком. Людвига приносила из Красного Креста домой работу младшим детям и Казимире Ивановне: подрубать полотенца, пришивать пуговицы к рубашкам для солдат. Казалось бы, что должен сделать в этих условиях Казимир? Взять на себя ответственность за семью, всех спасти, заработать денег. Вместо этого он совершает совершенно противоположное. Отец умер, он свободен. Он — художник, а не чиновник. Казимир бросает работу в Управлении железной дороги, оставляет в Курске жену с ребёнком, мать, сестёр и на с трудом накопленную сумму отправляется учиться рисованию в Москву, обещая вернуться летом, снова поработать и опять уехать учиться.

«Друзья, — пишет Малевич, — были встревожены моим

смелым шагом, но зато их жёны были чрезвычайно довольны».

БЕДНЫЙ ХУДОЖНИК

Как жилось Малевичу в Москве? Бедно. Сначала он квартировал в коммуне Курдюмова в Лефортове в Посланниковом переулке. То было два просторных и светлых деревянных дома, где жили в основном студенты МУЖВЗ и Строгановского училища. «Коммуна была настоящей голодной богемой. Я выглядел настоящей деревней по своему аппетиту. Но сала и чесноку не пришлось покупать ежедневно». Денег уже не хватало: времена стояли смутные, войну проиграли, народ бунтовал, инфляция быстро сожрала всё, что Малевич заработал за лето службой в Курске. «Вся моя база через два-три месяца треснула, и я попал как кур во щи, совершенно неприспособленный к жизни большого города. Но я не унывал и работал, изучал искусство, ходил в студию».

С 1906 года он больше не ездит в Курск на лето, чтоб подзаработать. Изредка получает заказы вроде изготовления эскиза для флакона духов фирмы «Брокар» (ледяная скала из стекла, на ней — медведь), но вообще-то денег нет. Приятель Малевича Иван Клюн (Клюнков) приводит такой эпизод: как-то раз Малевич от голода потерял сознание и провёл несколько дней в Яузской больнице. Надо сказать, что Малевич, к сожалению, прожил жизнь бедного художника, как было «принято» в XIX веке. После него художники его масштаба, как правило, успевали добиться прижизненной славы. Пикассо, Шагал, Матисс — так или иначе не пропали. Малевич как человек в итоге именно пропал; он не заработал за всю жизнь и того, что сейчас дают за один его рисунок. Но вот что странно. Когда читаешь такие вот жалостные истории о Ван Гоге, создаётся настроение трагически-романтическое. Когда о Малевиче — ничуть: ему сочувствуешь, но за него не беспокоишься. Такой он сам задал тон в разговорах о себе. «База треснула», «как кур во щи» — нет места для вздохов! Малевич прекрасно понимал, на что идёт, делал сознательный выбор. «Харчевое» дело, как он выражался презрительно уже в советскую эпоху, никогда его по-настоящему не интересовало.

В то время рядом с ним Иван Клюн; они вместе учились у Фёдора Ивановича Рерберга, потом — сходясь, расходясь — так или иначе дружили всю жизнь. Отношения иногда на время становились конфликтными, но никогда не рвались совсем. Малевич очень хорошо умел дружить, и с Клюном у него были именно такие особенные отношения, о которых тот упоминает, что был для Малевича единственным другом. Пожалуй, всё-таки не единственным, но в своём роде уникальным; Клюн был друг не

в смысле родственной души или чрезвычайной близости, а в смысле отражения, случайного совпадения и характерного различия. Клюн был тот же Малевич, только не Малевич. Тоже жил в детстве на Украине, тоже из большой семьи сахаровара, сам девятнадцати лет работал на сахароваренном заводе. Учился рисованию сначала в Варшаве, потом в Москве. Сталкивался с похожими проблемами — как совместить семью и заработок — но решил их иначе. Малевич советовал Клюну оставить троих детей и жену и посвятить искусству весь день. Клюн, однако, пытался сочетать искусство со службой. Когда живопись Клюна по логике её развития и роста стала вызывать ажиотаж в публике, он взял себе псевдоним, чтобы на службе не узнали, что их подчинённый участвует на досуге в скандальных выставках. Так Клюнков стал Клюнов, потом Клюн. Он был глубоко и традиционно религиозным человеком; хочется написать — «в отличие от Малевича», но мы с тем же успехом можем написать — «как и Малевич», и то и другое будет верно. Клюн утверждает, что он сильно повлиял на Казимира. Так оно и было. Ведь Клюн был старше Малевича на пять лет, он стал его проводником в Москве, знал все выставки, был ему старшим другом, помогал заработать и ссужал деньгами, Малевич даже какое-то время жил у него в доме с семьёй — и ничего не платил за квартиру. (Ситуация повторилась в 1933 году, когда Малевич, приезжая в Москву, перехватывал у Клюна денежку, чтоб не загнуться с голоду.) Потом, после «Квадрата», роли незаметно меняются: старшим другом становится Малевич, он больше совершил, и теперь уже Клюн идёт за ним и в 1919 году на посмертной выставке Ольги Розановой вешает по просьбе Малевича над входом «Чёрный квадрат».

Клюн и Малевич не были «душа в душу». Клюн относился к Малевичу с большой любовью, живым интересом, но понимать его не понимал, просто был не в состоянии понять — чего-то ему для этого не хватило. Поэтому его воспоминания, хоть и очень доброжелательные, кажутся наивными. В них есть анекдоты, которые Малевич выдумал о своей жизни, причём некоторые, кажется, для одного Клюна. Есть характеристики Казимира, очень тёплые, но неточные. Клюн иногда не осознавал причины, мотивы поступков друга. Но это нельзя считать недостатком. Просто к словам Клюна о Малевиче надо относиться критично, и не все события, изложенные простодушным Клюном, в самом деле имели место.

Лишнее доказательство близости Клюна и Малевича — их «взаимные автопортреты», если можно так выразиться. В «Эскизах фресковой живописи» (самое начало пути Малевича) есть

картина, где на переднем плане, на фоне небесных праведников, крупно маячит некая фигура с бантом, на котором написано «К. Малев». На самом деле это никакой не Малевич, а самый настоящий Клюн со своей бородой и спокойным лицом. Для Малевича лицо друга стало чем-то вроде образца, когда он хотел нарисовать не портрет, в котором есть характерная индивидуальность (для этой задачи больше подходил он сам), а лицо вообще, лик. Таков «Портрет Ивана Васильевича Клюнкова» (1912), который был выставлен Малевичем в 1927 году в Берлине под названием «Православный». Таков и кубофутуристический «Усовершенствованный портрет строителя (Портрет И. В. Клюна)» (1913). Сам себя Клюн тоже однажды «распикасил» кубофутуристически: изобразил в виде пилы и срубов. Малевич рисовал Клюна и после супрематизма, в период реализма. В свою очередь, Клюн написал портрет друга за два часа до кончины и на смертном одре — то есть именно тогда, когда всё малевичевское из Малевича ушло и тоже остался лик.

Можно сказать и так: они были близки, но не знали друг друга; им было интересно и знакомо друг в друге не характерное, не человеческое — а то, что поверх. Остальное было не важно.

Но вернёмся ко второй половине 1900-х годов. У Казимира и Казимиры к этому времени уже двое детей: вдобавок к сыну Толе в 1905 году родилась дочь Галина. Взять жену и детей художник не мог себе позволить, не хватало денег, и негде было жить вместе. Мать Малевича Людвига Александровна давно печалилась по поводу такого брака на расстоянии, но при этом понимала, что вытащить Казимира из Москвы обратно в Курск не удастся. В 1906 году она решила переехать в Москву сама, с дочерьми, невесткой и внуками. По объявлению в газете нашла место заведующей столовой, которую затем взяла в аренду. Вместе с дочерьми Севериной, Викторией и Марией она хозяйствует в столовой, готовит закуски и обеды. Людвига Александровна сняла квартиру, обставила её мебелью. Однако Казимир переезжать к ним не спешил, а жил ещё некоторое время в доме-коммуне. В 1908 году столовую обокрали повар и швейцар во время рождественских праздников, и дела Людвиги Александровны — в который раз — пошатнулись. А Казимир по-прежнему не брал на себя обязанностей кормильца семьи. Наоборот, как передаёт Нинель Быкова со слов своей матери, Галины — дочери Малевича: «…все силы семьи были брошены на обеспечение деда всем необходимым для работы, на становление его как художника». Конечно, какие уж там силы — женщины с малыми детьми одни в Москве; но факт, что они в основном справлялись сами и проявляли чрезвычайное понимание

обстоятельств, особенно если учесть, что Малевич на тот момент ещё не был тем Малевичем, каким мы его знаем. Впрочем, несмотря на все усилия Людвиги Александровны, семья Казимира всё равно развалилась. Ненадолго он всё же переезжает к жене, и тут же между ними начинается разлад. Сыграли роль долгие отлучки, преданность Казимира своей профессии, нелёгкое житьё Казимиры с двумя детьми.

Семейная жизнь никогда не была на первом месте у Малевича. Постоянное желание создать семью, любовь к своим и чужим детям сочетались у художника с невозможностью вести правильный образ жизни главы семьи, содержать их регулярными заработками. В этом противоречии Малевич неизменно выбирал верность искусству. Чрезвычайно характерен и о многом говорит рассказ о похоронах, выдуманный Малевичем специально для Клюна. Якобы идёт он как-то по Москве, а тут — похороны, несут в гробу маленькую девочку, за гробом мать и двое старших детей. И тут Малевич понимает: да это же его жена, его дети, это хоронят его младшую дочь! И сам художник в стороне, у стены, как тень, бедный, голодный. «Эх, почему я не передвижник? Тема, тема-то какая для картины!» — восклицал Малевич в пересказе Клюна. Никакой третьей дочери от первого брака у Малевича не было… Всю историю можно охарактеризовать как крепчайший глум, превосходящий розыгрыши футуристов и обэриутов. Причём смысл истории не в том, что Малевич циник, а именно в самой его готовности выдумать эту трагедию, причём именно для наивного Клюна, который всерьёз в неё поверил. Если весь авангард — немножко цирк, то эта шутка Малевича — трюк высшей категории. (Старший сын его, Толя, действительно умер на Украине от сыпняка, позже, в 1915 году, в том самом, в котором написан был «Чёрный квадрат». Болела и дочь Галя, но выжила.)

Вот ещё одна история, то ли бывшая, то ли не бывшая. Как-то весной и летом, чтоб подкормиться, Малевич жил в имении у помещика Романова (Клюн называет его Родионовым), в Курской губернии. Романов был земским начальником и, судя по всему, большим самодуром. Малевич давал его сыну уроки рисования. Неподалёку жила некая молодая вдова, и на Пасху Романовы послали ей поздравления. Малевич прибавил от себя яйцо, на котором сделал рисунок: на земле сидит курица, вокруг неё бодро и решительно бегает петух. Кончилось дело тем, что вдова послала за Малевичем и увезла гостить к себе.

Вернувшись в Москву осенью 1905 года, Малевич обнаружил, что в стране бушует революция. Малевич к этому времени держался решительных, революционных взглядов, читал Горького

и считал себя социалистом. В Курске его братья Мечислав и Антон состояли под надзором полиции. Именно в эти времена Малевич познакомился с Кириллом Шутко, тогда — профессиональным революционером, пропагандистом, членом РСДРП с 1905 года, любившим притом искусство и театр. После революции Шутко станет дипломатом, чиновником; его дружба с Малевичем не прекратится никогда, Шутко будет защищать художника от нападок в формализме, станет одним из его покровителей в верхах. А началась их дружба именно в 1905-м, когда Малевич в свободное от рисования время неожиданно решил принять участие в боях за Красную Пресню.

Доверимся Казимирову авантюрному рассказу, тем более что главное в нём — даже не факты, а сам тон повествования:

> «Я достал бульдог и пули. Была настоящая война. Я присоединился к группе, у которой карманы были полны пуль и разной системы револьверов. К этой группе присоединились ещё охотники. Мы шли к Красным воротам, там был бой. Нас повернули к Сухаревой башне. Мы должны были обеспечить Сухаревский пункт, перегородив Садовую у 2-й Мещанской. Нас (несколько человек) поставили у Сретенской улицы для наблюдения. Затрещали заборы, стали нагромождать баррикаду. Дело было к вечеру. Мы заметили, что по Сретенке двигались солдаты. Мы отошли в проходы Сухаревой башни. Солдаты быстро приближались, подходя к площади. Послышалась команда и солдаты взяли на изготовку. Мы дали знать на баррикаду. Момент, и у нас тихая команда. Дали залп. Солдаты хоть и были наготове, но не ожидали такого нахальства. Мы стреляли раз за разом. Я быстро кончил свои пять пуль, которыми заряжен был револьвер. Заряжать уже не пришлось: солдаты, обнаружив нас, стали палить в проход. Несмотря на их пальбу, пули никого из нашего поста не тронули, только штукатурка сыпалась». За ними бросились в погоню, и Малевич случайно забежал на лестницу, где жил его знакомый. Тот заставил его спрятать револьвер, усадил, стали курить и пить водку: «Выпили, хорошо пошло до пяток, — был голоден, а в таких случаях всегда идёт до пяток. Он запел: „Во поле берёза стояла, калина-малина“. Я басую.
>
> — Сильней пой!
>
> Стук в дверь. Громко с места „войдите“! (Дверь он, оказывается, оставил умышленно незапертой.) Входит

унтер, в руках револьвер. Два солдата.

— Есть беглые?

— Какие беглые? Не угодно ли беглую рюмочку. Я сегодня именинник и с приятелем того…

Унтер сразу переменил гнев на милость, выпил, ещё подставил, пришлось налить другую».

Так друзья веселились всю ночь. «Утром, пристроившись к хозяйке, которая шла в лавку, взял у неё корзинку. Мы вышли со двора как ни в чём не бывало».

Так был ли Малевич в Москве «бедным художником»? Пожалуй, что и не был: богатство его в ту пору заключалось не в деньгах, а в окружающем воздухе, который в революционной и послереволюционной Москве тех лет можно было ложкой есть. Не было денег, но были друзья, творчество, решительный характер и исключительно питательная среда. А главное — он учился рисовать, а как — об этом в следующей главе.

У РЕРБЕРГА. СИМВОЛИСТ И ИМПРЕССИОНИСТ

В Московское училище живописи, ваяния и зодчества Малевич поступал четыре раза подряд: в 1904, 1905, 1906 и 1907 годах. Для того чтобы быть учеником, он был слишком стар — ученику могло быть от 12 до 18 лет; а вольнослушателей набирали только в натурный класс, то есть в последний, а для последнего класса нужны были серьёзные формальные знания. Поэтому сдать экзамен ему не удавалось. Малевичу к этому времени уже — напомним — 24–28 лет. Позднее он будет говорить, будто в училище поступил, но «нашёл в нём отрицательные стороны, мешающие художественному развитию»; а Клюну так и вообще расскажет целую историю: якобы у него преподаватель спросил, почему он пишет зелёного натурщика — а Малевич якобы ответил, что ему так хочется, так нравится и он даже так видит. Потому якобы Малевичу и пришлось уйти из МУЖВЗ. На деле он туда так и не поступил, но в Москве остался и зиму 1904/05 года жил там, посещая школу-студию Ф. И. Рерберга. Потом «подвёл денежную базу» и рассчитал, что денег ему должно хватить до весны, а там — обратно в Курск, на этюды, к семье и службе. Снова заработать и снова в Москву — поступать. Так и сделал: лето 1905 года провёл в Курске, куда весной сманил участвовать в местной выставке и самого Ф. И. Рерберга, осенью вновь безуспешная попытка поступления — и снова к Рербергу.

Фёдор Иванович Рерберг был художник не великий, но настоящий. В молодости оставил Академию художеств, не вытерпев косности её традиций. Новатором не стал, не был к этому склонен, а стал честным акварелистом и прекрасным педагогом, умевшим не давить на учеников, а показывать им всё разнообразие стилей, приёмов, культур, с тем чтобы молодой художник сам нашёл свой путь.

Рерберг был одним из учредителей и старшиной Московского товарищества художников, в выставках которого принимали участие Врубель, Борисов-Мусатов, Кандинский. Сам Рерберг в своём творчестве тяготел к импрессионизму, обожал Ренуара и Бёрдсли, ездил в Париж, писал сказки и рассказы в духе символизма («Скрипка», «Роза и гном», «Капризная принцесса», «Вдохновение»…). Ещё одним предметом его глубокого интереса была технология живописных материалов, он посвятил ей не одну статью (например, «Краски и другие художественные

современные материалы»). Но главное: Рерберг был прирождённым учителем, при котором ученики имели возможность развиваться в своём темпе и направлении.

Малевич в автобиографии ничего не написал о Рерберге, вообще, не успел подробно обрисовать тот период своей жизни. Но о нём остались свидетельства других учеников школы-студии.

Вот что пишет Иван Васильевич Клюн:

> «Фёдор Иванович был хороший художник и чудесный человек: в высокой степени культурный, благовоспитанный, добрый, бескорыстный, до фанатизма преданный искусству и умевший передать любовь к искусству своим ученикам. Воспитанник Петербургской Академии художеств, он в искусстве был импрессионистом, хорошим искренним импрессионистом»; «Желающих учиться было так много, что помещения не хватало. Учеников в это училище привлекало ещё и то, что он, будучи теоретиком и историком искусства, никому не навязывал какого-либо определённого метода работы».

А вот пишет Леонид Фейнберг, прекрасный советский художник-график, посещавший школу Рерберга ещё гимназистом:

> «Вокруг Фёдора Ивановича всегда ощущалась атмосфера спокойной, гармонической тишины… Рисунком обычно руководил кто-либо из ассистентов Рерберга. И все же нередко случалось, что сам Фёдор Иванович обходил всех рисующих. Помню, как Рерберг давал нам необходимые указания. Подойдя к рисующему, он некоторое время стоял, молча рассматривая работу. Только после тщательного сравнения с моделью Рерберг высказывал обычно краткие, точно взвешенные замечания. Однако я не припомню случая, чтобы он высказал пожелания, касающиеся общего стиля рисунка. В этой области каждому ученику предоставлялась полная свобода».

Занятия проводились вечером: многие ученики служили или учились в других учебных заведениях. По пятницам Фёдор Иванович читал лекции по истории изобразительного искусства, иллюстрируя их слайдами. Часто он специально демонстрировал фрагменты, детали больших полотен, чтобы глубже проникнуть в технику того или иного мастера. Рерберг стремился дать своим ученикам в руки как можно больше инструментов и приёмов,

показать как можно больше стилей и техник, чтобы они имели возможность выбрать самое близкое по духу.

Лекции по анатомии читал весьма эксцентричный персонаж: Сергей Сергеевич Голоушев, доктор, судебный эксперт и художественный критик. Его статьи выходили за подписью Сергей Глаголь. Он же вёл в школе мастерскую литографии. «Не знаю, — говорил он о своих работах, — хороши ли они с точки зрения живописи, но по части анатомии — всё точно!» По свидетельству Клюна, Глаголь походил «на тургеневского Базарова в преклонном возрасте». Остроумный и темпераментный, он умел увлечь студентов своим предметом.

Клюн: «…по существу скучные лекции об анатомии обращались у него в интереснейшие беседы. Например, говоря о гениальности и безумии, что это явления одного порядка, он вдруг задаёт аудитории вопрос: кто же, по-вашему, самый нормальный человек? и сам отвечает: самый заурядный обыватель».

Сцена из драмы Леонида Андреева «Анатэма». К. С. Малевич. Литография. 1909 г. Фрагмент

В 1909-м молодёжь увлекалась Леонидом Андреевым, с которым Голоушев дружил. Не избежал увлечения и Малевич; по знакомству с Голоушевым он получил заказ на серию литографий к нашумевшему мхатовскому спектаклю «Анатэма» по Леониду Андрееву. Андреева Малевич очень любил, так же как и Максима Горького и, позднее, Кнута Гамсуна; молодому художнику не чуждо было, видимо, некоторое ницшеанство. Об «Анатэме» на

одной из лекций вышел спор: Голоушев утверждает, что «таких чертей не бывает», а Малевич возражает ему: ну как же не бывает, если весь зал их видел! Прав был Малевич, так как спектакль вскоре запретила церковная цензура, — года наступили строгие. Через несколько лет Голоушев выступит против футуризма, и Малевич будет считать своего бывшего учителя принципиальным художественным врагом.

Чему научился Малевич у Рерберга?

В первую очередь, конечно, технике, разнообразию приёмов, свободе обращения с ними. И то, что в свой крестьянский период он обратится к гуаши, — это тоже от Рерберга, который любил гуашь и акварель и учил с ними работать.

Во-вторых, Рерберг дал Малевичу художественное образование, то есть помог вписать себя в историческую перспективу: от классики, Возрождения до Ренуара. Этому помогала и сама Москва. Малевич постоянно бывал в Третьяковке, причём не только созерцал и изучал картины, но и интересовался внутренней жизнью галереи, её приобретениями — жена его давнего друга, скрипача и композитора Николая Рославца, была дочерью члена совета галереи. Не пропускал и выставок современной живописи: перед его глазами были работы «Мира искусства» — Серова и Бенуа; выставки созданного Рербергом Московского товарищества художников, а на них Кандинский, Борисов-Мусатов. Всё это позволило Малевичу начать активно искать своё место на художественной палитре.

И, в-третьих, — как ни парадоксально, — Малевич научился у Рерберга преподавать свободу. Ту самую, которой не хватало ученикам МУЖВЗ. Малевич ведь сочинил свою байку про зелёного натурщика не на пустом месте. Малевичу по природе его таланта не нужны были сильные учителя, которые вели бы его за собой и вдалбливали науку раз и навсегда. Рерберг таким и не был. Он понимал ограниченность собственных взглядов на искусство и не пытался их преподавать, давая только приёмы и позволяя каждому идти своим путём. И, как ни странно, Малевич — через 15 лет — тоже станет таким учителем. Несмотря на то что он-то как раз считал свои взгляды на искусство единственно возможными, — при этом он позволял ученикам становиться, в зависимости от их склонностей, «сезаннистами» или кубистами; до супрематизма дойдут немногие. На самом деле Малевич как преподаватель был меньшим «мэтром», чем Марк Шагал или Павел Филонов. И этим он отчасти обязан своему учителю Фёдору Ивановичу Рербергу.

Итак, Малевич попал в революционную и послереволюционную Москву 1910-х годов, которая кипела и

цвела художественными течениями, выставками, театральными постановками, литературными направлениями. Он видел свежие пьесы «Вишнёвый сад» и «На дне». Ходил на выставки Врубеля и «Голубой розы». Теперь уж ему не хотелось писать, как Шишкин, похожесть вытеснялась желанием передать эмоцию. Малевич 1905–1907 годов — завзятый символист и модернист, живопись у него «голуборозовская», с аллегориями, невыразимыми «настроениями» и «состояниями», с «мне нравится то, чего нет на свете». Таковы «Эскизы фресковой живописи», совершенно орнаментальные и очень серьёзные работы на мистически-религиозные темы. Вспомним, насколько чужды были эти темы Малевичу изначально! Он же был бодрый реалист, любитель Горького и Репина. Очевидным образом это привнесённое, наведённое томление — дань моде. Но — не только. Если приглядеться, своеобразие в этих работах всё-таки есть. Мистические темы Малевич понимает наивно, рисует их как орнаменты, и в этом лобовом понимании рождается что-то настоящее и непонятное. Особенно заметна эта наивность в «Плащанице» (1908); и не скажешь, что рисовал «культурный» художник, больше похоже на роспись безымянного народного мастера.

Именно потому что мистика и символизм Малевичу были чужды, он сумел создать такие иронические и странноватые картины 1908 года, как «Река в лесу», «Отдых. Общество в цилиндрах», «Купальщики», «Две дриады» («Русалки»), «Свадьба». В этих картинах он копирует стиль иллюстраций в журналах той эпохи (модерна); это стиль любимого Рербергом Обри Бёрдсли, стиль «Мира искусства». Но у Малевича получается ещё гуще, потому что он так старательно копирует, что доводит все черты стиля до гротеска. Такова вообще его особенность; учась, он ненароком пародировал стиль своих учителей, и не всем из них это нравилось. А кроме того, для Малевича примитивизм — это не то, что он берёт извне как приём; это его собственное, его печка, неумело изрисованная кониками и петушками. От этой печки он и пляшет. Малевич не стоит над примитивом, не использует его; он сам и есть примитив, а его ранние картины не стилизация под лубок, а сам лубок. Это странные работы, вроде бы ещё совсем не Малевич — но на самом деле уже вполне он.

Как будто бы к картине «Отдых. Общество в цилиндрах», а на самом деле ещё раньше, летом 1906 года, написано Казимиром первое из известных нам его стихотворений.

> Всякий вечер угаснут лучи солнца
> Всякий вечер прислуги покроют коврами зелёный бугор

Всякий вечер прислуги разложат костры Всякий вечер прислуги приносят фрукты и вина
Всякий вечер прислуги приносят хрустальные кубки
Всякий вечер разноцветным вином наполняются кубки
Всякий вечер все ковры усеяны женщинами Всякий вечер разгорячённые мужчины лежат у ног
Всякий вечер поднимают налитые кубки хрустальные
Всякий вечер мужчины метают золотые в небо огни
Всякий вечер поют песни прощальные лету Всякий вечер с кубками приветствуют темноту
Всякий вечер разгорячённые пары идут в тёмные рощи
Десять вечеров прощальных отдали они лету.

Судя по тому, что Малевич не выбросил эти стихи, они ему чем-то нравились. Они похожи на его ранние картины: те же ритмичность, узор, пестрота, те же благолепие и жизнелюбие, те же схематичность, условность. Вроде бы жизнь, а вроде бы ковёр. Может быть, ему нравилось настроение стихотворения: оно — о безмятежном сытом лете, проведённом в Курской губернии у помещика Романова, где Малевич давал частные уроки рисования, чтобы подкормиться. Но в картине — иронией, в стихотворении незаметной, тут же и подрывается эта сладкая жизнь, которой неподдельно восхищается и упивается автор строк. Сквозь узор проступает издёвка, и начинает казаться, что лубки его — с двойным дном. Это неуловимая особенность Малевича: простой, но с подвохом; подражает, но на свой лад, так что ни с кем не перепутаешь.

Очень скоро, однако, Малевич переменил свой стиль и влюбился в импрессионизм. Безоговорочно верить Малевичу-импрессионисту не следует: в конце жизни он написал ряд импрессионистических работ и датировал их 1903–1905 годами. Ему хотелось представить дело так, что в Москву он прибыл уже зрелым художником, хотелось спрямить свой путь, выстроить его под свои позднейшие теории. И ему довольно долго удавалось обманывать искусствоведов. Лишь совсем недавно было доказано, что очень многие работы написаны Малевичем постфактум. Но это не значит, что Малевич не прошёл в своём творчестве и обучении этапа импрессионизма. Есть бесспорные работы, пусть написанные не в 1905-м, а немного позже (в 1906–1908 годах), например, «Портрет неизвестной из семьи художника» (1906), «Пейзаж с жёлтым домом (Зимний пейзаж)» (около 1906) и др. Импрессионизм Малевич полюбил навсегда — за цвет, за настроение — и в начале 1930-х с удовольствием отдавался ему.

Думается, не только для нужд мистификации.

К импрессионизму Малевича привела природа, пленэры. Он пишет: «Я наткнулся на этюдах на вон из ряду выходящее явление в моём живописном восприятии природы. Передо мною среди деревьев стоял заново белёный мелом дом, был солнечный день, небо кобальтовое, с одной стороны дома была тень, с другой — солнце. Я впервые увидел светлые рефлексы голубого неба, чистые прозрачные тона. С тех пор я начал работать светлую живопись, радостную, солнечную»; «С тех пор я стал импрессионистом». И в каком-то смысле не перестал им быть. Как не переставал он быть примитивистом, кубистом, реалистом. Каждая система что-то ему давала. К каждой он готов был вернуться.

Заслуга импрессионизма, подчёркивает Малевич, в том, что он перестал мыслить предметно и стал действовать исходя из самого существа живописи, относиться к действительности как к чему-то такому, что следует «перевоплотить в идеальную форму выходящей из глубин эстетики». Импрессионизм наваливался на Малевича со всех сторон, будил его эмоции, заставлял «высвобождать живописную психику из власти предмета». Нужно брать только суть — тогда и будет новая действительность, новая правда.

Ученик Малевича Владимир Стерлигов вспоминал полвека спустя: «До-импрессионистический художник имел право не иметь импрессионистической культуры. Но вот если пост-импрессионистический не имеет, то худо. Казимир Малевич, например, — даже в его супрематических работах видно, что он „проглотил“ импрессионизм».

«Я снова уехал в Курск и продолжал импрессионизм… Квачевский, мой лучший друг, приходил ругаться. Он не мог переварить мои голубые тона, но в конце концов я его превозмог».

ЛАРИОНОВ

Разница между Малевичем и Ларионовым, несогласие между ними, их различие в подходе к искусству очень характерны и интересны. Для Ларионова теории — зло, ему главное — живопись, и она может быть разной. Для Малевича живопись не главное, а главное — система, которую можно воплотить и в живописи, и в музыке, и в архитектуре, о которой можно написать трактат. Малевич не понимает — зачем так разбрасываться? Ларионов не понимает: зачем теории, если можно просто рисовать? Похожее, только более сильное несогласие (плюс лично-организационный конфликт) будет у Малевича с Шагалом. Малевич не понимает, как можно не хотеть охватить всё, смастерить космос. Художники не понимают и не принимают этих его желаний, считая, что это не художническое дело, не дело мастера, а какое-то шарлатанство (о ком другом сказали бы — безумие, но на безумца Малевич не походил; впрочем, ходили о нём в конце жизни и такие слухи, будто он окончил жизнь в лечебнице, этим слухам поверил даже Михаил Бахтин).

Ларионов и Малевич сближаются в 1911 году. К этому времени Михаил Ларионов — молодой, но признанный мастер, заводила начинающего деятельность «Бубнового валета». Яркий и талантливый художник, он уже в пору обучения в МУЖВЗ участвовал в больших московских выставках, а в 1907 году одно из его ещё импрессионистических полотен приобрела Третьяковская галерея. Но импрессионизм Ларионов отринул: если художник нашёл свою манеру — он мёртв, нужно непрерывно искать. Так он пришёл к «русскому фовизму» и объединил вокруг себя других молодых художников, стремившихся идти вперёд.

«Бубновый валет» — удачное название. Все видели этих валетов на картах: они весёлые, молодые, ухарские, с розой, в беретах, немного хулиганы — против всякого эстетства.

«На языке гадалок бубновый валет означает молодость и горячую кровь», — говорил Аристарх Лентулов, смелый художник-экспериментатор, любитель солнца и яркого света. Макс Волошин: «Бубновая масть означает страсть, а валет — молодой человек».

В России «Бубновый валет» стал тем, чем во Франции стал фовизм, а в Германии — экспрессионизм группы «Мост»: взрывом жизни, красок, веселья, ярмарочной и площадной эстетики, резким сближением по духу с крестьянским и мещанским народом. Образцами для Ларионова и его кружка были Ван Гог и

фовисты: Гоген, Сезанн. Их привозили на московские выставки, их покупали И. А. Морозов и С. И. Щукин. Но, кроме полинезийских масок и негритянских идолов Поля Гогена и Жоржа Брака, у русских фовистов были и свои источники. В те времена как раз явилась мода на расчистку икон, так что они предстали перед зрителем в своём первозданном виде и производили сильное впечатление яркими цветами и искажёнными пропорциями.

Вот как пишет критик И. И. Ясинский о выставке «валетов» (уже 1912 года, но можно этот отзыв отнести и к «валетам» вообще):

> «Удивительно просто, без всяких претензий, с большим вкусом декорирована выставка „Союза молодёжи“ (Невский, 73).
>
> Вы входите, и вас охватывает особая атмосфера весёлых настроений. За вами угрюмый день, серые небеса, серые или жёлтые лица прохожих, туманные дома, а тут безумно яркие хохочущие краски, огненно-жёлтые и пламенно-синие корчи бесшабашного молодого юмора, далеко шагнувшего за пределы условных художественных приличий, издевательство красочных пятен над петербургской полинялостью, самая бесцеремонная колористическая щекотка, от которой начинает кружиться голова и губы растягиваются до ушей»[1].

Малевич увидел «валетов» на выставке в декабре 1910 года, и они его восхитили, захватили. «Живопись на выставке была подобна разноцветному пламени», — с уважением свидетельствует он. Главное, что пришлось по душе Малевичу, — живописная сила «валетов», их склонность «видеть мир как цвет, а не как свет» (в противоположность импрессионистам). «Живопись стала единственным содержанием живописца», — говорит Малевич. Малевич называет их группой сезанновского мироотношения, в том смысле, что они живописцы, а не светописцы. Однако, кроме Сезанна, у «валетов» был и примитивизм. Можно сказать, что все «валеты» условно подразделялись на западных и восточных. Одни вдохновлялись Сезанном, другие — национальным колоритом. Эти последние, под руководством Михаила Ларионова и Наталии Гончаровой, объединились потом в группу «Ослиный хвост».

К этому времени Малевич уже знаком с Ларионовым. Они познакомились приблизительно в 1906 году, вместе участвуя в выставках Московского товарищества художников. Но резко

сблизились только в феврале 1911 года. Ларионов к этому времени уже «валет», и Малевич им восхищён. В феврале 1911 года картины Малевича выставлялись на вернисаже Московского салона, то была выставка акварели и эскизов, первая, где ему удалось вывесить действительно много своих работ (в духе «Голубой розы»). Там же экспонировалась и картина Ларионова «Парикмахер» (1907). После выставки Ларионов и Малевич отправились на Тверской бульвар, сели на скамейку лицом к памятнику Пушкина и проговорили всю ночь. Хотя тогдашние картины Малевича Ларионову, конечно, не очень понравились, зато они сошлись в мыслях: Малевич объяснился Ларионову в беспредметности, был им понят и поддержан. Ларионов хоть и писал предметно, но любил эти предметы в то время именно за то, что ими можно было выразить цвет. Так между ними завязалась дружба или, скорее, отношения ученика и учителя, но такого, которого ученик сам выбрал и от которого сам, своей волей, ушёл. Воли Ларионова в этих отношениях было не так уж много. Малевич бесцеремонно примкнул, взял, что ему было нужно, и скрылся в неизвестном направлении. Поэтому всё, что Ларионов написал о Малевиче, написано немного свысока, немного снисходительно, со скрытой неприязнью. У него, видимо, было ощущение, что им и его соратниками воспользовались как сырьём.

Вот что пишет Ларионов про тогдашнего Малевича:

> «Его общая культура оставляла желать многого, и можно сказать, что его теоретические изыскания были чистейшим инстинктивным вдохновением. Пылкий в своём творчестве, он работал неутомимо. Мы часто вступали в принципиальные дискуссии, во время которых Малевич пытался решить проблемы, которые для меня в то время были уже решёнными».

Да, Ларионов относился к Малевичу свысока. Необразованность Малевича, его готовность заимствовать не давала Ларионову возможности разглядеть его самобытности. А ведь Малевич был учеником горячим и преданным. Именно под влиянием «Ослиного хвоста» Малевич окончательно простился с импрессионизмом и написал «Купальщика» и «Садовника» (1911), «Мозольного оператора в бане» и «Полотёров» (около 1912). То были полотна, превосходившие по силе написанное учителем. Фигуры писаны крупно, от верха картины до низа. Цвет не просто полыхал, а выпирал из рисунка, корёжил его. Малевич принял цвет как единственный закон картины, и во имя цвета как новообращённый фовист решил наплевать на изящество

пропорций и вообще на то, как всё это будет выглядеть: получился жуткий пятнистый «Купальщик», совершенно не похожий на человека, сиволапые «Полотёры», роскошный, полыхающий красно-жёлтым огнём «Садовник», вросший в землю, тоже жёлтую. Как говорил Малевич, в это время он шёл из деревни в город через пригород: сначала рисовал крестьян, потом пошли садовники, дачи, купальщики; потом — вывески, лакеи, полотёры, подносы и лубки: «Аргентинская полька» (1911), «Провинция» (1912). Тема деревни и провинции вошла в творчество Малевича тоже от Ларионова и Гончаровой, вернее, Малевич вспомнил их из своего детства.

Иконы тоже открылись Малевичу под влиянием теоретических построений участников кружка и их живописи; верней, опять-таки, не открылись, а были им задействованы, активированы; до этого, окружённый иконами в юности, Малевич и не думал, что в них может быть так много его искусства. «Я в них почувствовал что-то родное и замечательное. В них сказался весь русский народ со своим эмоциональным творчеством. Я тогда вспомнил своё детство: коники, петушки…» Иконописцы покорили его тем, что совершенно иначе смотрели на проблему сходства, на натуру, на соотношение реальности и изображения. При огромном мастерстве, они совершенно не заботились об анатомической, телесной, материальной правде, о «линейной и воздушной» перспективе. Пространство иконы устроено совершенно иначе, «цвет и форма были ими создаваемы на чисто эмоциональном восприятии темы». Всё это было уже и так близко Малевичу, любителю крестьянской вышивки, росписи, чистого яркого цвета. И он безоговорочно переходит на сторону этого искусства, которое противопоставляет натурализму — «искусству дворцов и аристократов», продолжившемуся в передвижниках, — «искусство пропаганды и обличения властей и быта». «Я остался на стороне искусства крестьянского и начал писать картины в примитивном духе», — пишет Малевич.

Прилепившись к Ларионову и Гончаровой, он избежал тотального влияния кубизма (вернее, роль этого влияния не стала такой огромной, как для многих художников того времени). Мог ли Сезанн (Пикассо, Леже) конкурировать с тем, что было ему с детства соприродно? Вновь открытые на сознательном уровне иконы и «коники» — этого обаяния не могли победить французы, хотя кубизм был Малевичем освоен и принят.

С Ларионовым Малевич как никогда резко ломает свою манеру. Теперь он пишет грубо, деформирует фигуры, не боится красной краски. («Фовизм — это когда есть красный», — говорил Матисс. Но красный всегда есть и в национальном русском

колорите.) В этом он пошёл гораздо дальше и Ларионова, и Гончаровой, у которых щедро почерпнул. Ларионов терпимо относился к подражаниям и заимствованиям, но Малевич, по его мнению, перегнул палку.

Из письма одного члена группы Ларионова другому, от Карла Барта Михаилу Ле-Дантю: «Пробирал [Ларионов] и Малевича, что он в этом году взял красную и чёрную краску у Барта, технику (раскрашивание плоскости[2]) у Вас, а тему у Гончаровой и закатил холсты…» Вот это настоящий фовизм, настоящая дикость: до того, что не разбирает, где своё, где чужое.

Но постепенно из этого подражания начинает вырываться что-то совершенно новое. Последние картины, написанные о крестьянах, такие как «Женщина с вёдрами» (1912) и «Голова крестьянской девушки» (1912–1913), несут в себе другую, нецветовую мотивацию. Проходя путём цвета через деформацию, комканье предмета, Малевич вдруг почувствовал, что он может подчинить другим законам не только цвет и форму, но и саму композицию; построить её, исходя из того, что предметность, сюжетность в ней не главное. Формы, из которых он строил своих крестьян, зашевелились и зажили своей жизнью, а из линий и цветов стал складываться свой собственный сюжет, далёкий оттого, «о чём» была написана картина. Начинался кубизм.

К 1913 году Малевичу с Ларионовым было уже не по пути, они начинают ссориться. Ларионову дороже всего была творческая свобода. Он не утруждал себя определением направлений, конфронтацией. Ему многое давала натура, в то же время Ларионов был свободен от реализма. Понимая и дорожа мыслью, заложенной в картину, он вместе с тем увлекался и впечатлением, аффектом. Любую стилистическую систему (сезаннизм, кубизм…) Ларионов ругает академической. Что интересно, Ларионов действительно «первым открыл беспредметность» — тут он точен; то, что занимало Малевича в их разговоре 1911 года, Ларионов понял давно, но это ему было, в общем, не так уж важно, он не поклонялся беспредметности, как не поклонялся ни одной из систем. В конце концов он тоже создал свою систему и назвал её лучизмом, построением «пространственных форм, возникающих от пересечения отражённых лучей различных предметов»[3]. Но, несмотря на это, для Ларионова естественным было считать, что прогресс в искусстве — глупость, а стили можно переодевать, как одежду. И пока Малевич тоже переодевал стили, как одежду, он мог с Ларионовым быть. Но он-то делал это не потому, что просто мог и любил рисовать по-всякому, а потому, что его сильнейшим подводным течением тянуло в одну, его собственную сторону:

добиться «того самого» стиля или создать его с нуля. Малевича сильнейшим образом тянуло именно прогрессировать, тянуло к абсолюту. С Ларионовым дороги разошлись. Малевич проходит дальше.

ШАРЖИ

Клюн вспоминает, как в молодости Малевич на берегу Москвы-реки передразнивал их общего знакомого, художника и скрипача Микули: «Малевич вдруг вскочил (мы сидели на скамье), подошёл к краю обрыва, стал лицом к закату, прислонясь плечом к рядом растущему старому дереву. Он принял сентиментальную позу как бы играющего на скрипке музыканта. Картина получилась пошлая, до тошноты избитая, вульгарная».

А сам? Чем был в то время он сам? Вот, в свою очередь, дружеская карикатура на самого Казимира, созданная в 1908 или 1909 году Сергеем Стороженко — его товарищем по школе Рерберга. Она изображает Малевича профилем с чёрными волосами, в пиджаке и с пустотой вместо лица. Это удивительно чуткий шарж и по стилистике, и по символике. Малевича в ту пору никто не понимает, да он и сам себя не очень понимает. Непрерывная смена жанров была неудивительна, столько появлялось нового со всех сторон; но Малевич действительно не обнаруживал в ту пору индивидуальности. Десять лет безостановочных поисков, безостановочной смены имиджа, причём не напоказ, не на публику — в поисках идентичности. И ведь Малевич в эти времена уже не юнец: ему 26–36 лет. Он много работает, но высказать себя миру как оригинального мастера пока не может, находясь в непрерывном изменении.

Клюн в своих воспоминаниях подчёркивает «бунтарство» и «тщеславие» тогдашнего Малевича, причём пишет об этом не осуждающе, а спокойно, как о важной черте характера художника. На самом деле это было не совсем тщеславие, а скорее — неуверенность в себе, озабоченность собственной репрезентацией. Не может не возникнуть неуверенности у человека, которому есть что сказать, но который долгое время не может найти нужной формы выражения, так как формы этой, в готовом виде, ещё нет, её предстоит выработать. Малевич меняется, переодевается, в переносном и буквальном смысле, не продуманно, а стихийно, изнутри; не для вида, а потому, что сам перерождается и снова и снова чувствует себя неуютно в прежнем наряде. В Курске он ходит с длинными волосами, в Петербурге — с зачёсанными назад; он то народник и анархист, то представитель богемы; то старше, то вдруг снова младше, но неизменно сосредоточен и напряжён. Он ещё не попал в поток, ещё нет «того самого», — когда появится, вот тогда он и станет тем Малевичем, каким мы его знаем, тогда и обретёт свой облик «мужицкого польского рыцаря» — властный взгляд, волосы скобкой, электромагнитное

поле вокруг. Самим же собой Казимир Северинович и вовсе бывал лишь с близкими. По всем оставшимся свидетельствам и смолоду, и к концу жизни он был таким: энергичный, неутомимый, внешне грубоватый, внутренне чуткий, несгибаемый и властный, неунывающий и весёлый, спокойный и основательный, своеобразно-косноязычный и умеющий попасть в тон собеседнику (символист-мистик с Матюшиным, Гершензоном — и директор-бюрократ с советскими чиновниками!), трезвый и земной, но при этом сознательно непрактичный; было в нём и тяжеловесное озорство, и ещё что-то, чего он сам в себе не знал, потому что был чужд всякой рефлексии и самоанализа.

Позднее Малевич пытался мистифицировать людей, присочиняя одни куски к собственной юности и вынимая другие. Делал он это не слишком тонко и артистично — он не был мастером делать произведение искусства из биографии, придуманные куски легко отваливаются, — но порой весьма остроумно. Клюну навешал лапши на уши, будто на самом-то деле поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества, но вскоре (якобы вместе с Бурдюком и Маяковским) устроил там бунт и ушёл. На деле такой истории не было, как не было и серии картин, которые он написал в 1930-е, приклеив их к началу века. Да, Малевич хочет представить «себя молодого» уверенным в своём будущем предназначении, хочет спрямить свой путь, сделать вид, что там было больше его воли, чем воли Божьей; и всё-таки, когда он говорит о своём становлении, он искренен. Ему важнее показать порядок, в каком он усваивал и осваивал разные живописные стили, а перемены в самом себе для Малевича — дело вторичное и не очень важное. Малевич не любил говорить о себе, признаваться в чувствах, исповедоваться; не чувствовал такой потребности. Если он порой демонстративен (в футуристические времена или во времена УНОВИСа[4]), то демонстрирует не себя, а ту идею, которой в данный момент служит и которая делает его лидером. Если обобщить — чего сам Малевич никогда не делал, — то можно осторожно предположить, что ему вообще не было интересно человеческое. Не в том смысле, что он высокомерно взирал на людские дела или не брался за них; как уже сказано, в частной жизни он был «прост, внимателен, с мягким юмором»[5], обычно спокойный, ровный; он играл с детьми, топил печку, писал жене о своём здоровье и т. д. Но, когда дело шло об идеях, Малевич — без громких жестов, без поз, но неизменно, неуклонно, твёрдо — предпочитал земле и людям космос. Настоящее творчество для него было чистым, очищенным от любых других мотиваций, кроме прорыва. Не только никакого практического интереса, — об этом он не

говорил иначе как с едкой издёвкой, — но и никакого «самовыражения», настроения как первопричины к творчеству. Вот почему, говоря о своей юности, Малевич ни секунды не кривит душой (хотя может рассказывать небылицы). Дело в принципе.

Художественная критика Малевича в те годы не привечала. «Совершенно неинтересны этюды К. Малевича, Я. Калиниченко», — гвоздит «Голос Москвы» в январе 1908 года (о выставке Московского товарищества художников). «Впечатления Запада очень сильны в произведениях Малевича, перепевающего „диких“ французов…» — отмечает «Утро России» в декабре 1910-го. «Груб, безвкусен К. Малевич» — это уже 1912 год, времена «Ослиного хвоста» (Б. Шуйский, «Столичная молва», 12 марта 1912 года). «Спандиков, Бобров и Малевич безнадёжны, в их гримасничаньи и ломании нельзя усмотреть ничего положительного» (тот же Шуйский о выставке «Союза молодёжи», 28 января 1912 года). Это статьи не всецело ругательные, тут же рядом Ларионова или Машкова, Гончарову или Моргунова, или Филонова нередко и хвалят. То есть Малевича оценивают не только как «одного из этих», но и отдельно, и вот на фоне соратников он проигрывает. Он даже не плох, он пока, по мнению окружающих, «никаков».

«Голова крестьянской девушки» и многие другие произведения Малевича-досупрематиста нам сейчас видятся прекрасными. Тогда на фоне других Малевич мог казаться подражателем, грубо утрирующим, доводящим до предела эстетику своих учителей. У Малевича и тогда было своё, только оно ещё не могло высказаться решительно. Именно это своё, главное для него, общее и в крестьянском искусстве, и в иконах, и в импрессионизме, и на лучших полотнах мастеров-реалистов, — и привлекает Малевича, заставляя присваивать, осваивать и утрировать всё подряд. Но правда и то, что, если бы не последовало за этим квадрата — мы, может, и не смогли бы разглядеть более ранние открытия Малевича.

«Собственно говоря, Ге и некоторые другие художники жили чувством чистой живописи, но они не могли себе представить живописи как таковой, беспредметной. Они жили чувством беспредметности, а делали предметные вещи. Я тоже очутился в этом положении, мне всё казалось, что живопись в своём чистом виде как бы пуста, что в неё нужно вложить обязательно содержание. Но, с другой стороны, эмоциональная буря чувства живописи не давала мне видеть образы в их предметном порядке…» — пишет Малевич. Вот правда о поисках его молодости: живопись как бы пуста. Лицо не имеет лица, потому

ни одна из масок не подходит.

Реализм вскоре не выдержал его натиска, как затем не выдержал и импрессионизм, и кубизм. Малевича критиковали за то, что он принимает и отбрасывает разные стили, воспринимая их чисто формально, эклектически, превращаясь — более или менее серьёзно — то в скрипача Микули на фоне заката, то в кубиста с ложкой в петлице. Но это и было его силой, позволившей ему создать собственный небывалый стиль.

На другой карикатуре на него того же времени (Николая Голощапова, ещё одного соученика по школе Рерберга) Малевич изображён весь в одинаковых маленьких кружках с крестиками и в треугольничках, с нимбом вокруг головы, размеченным, как транспортир, а по бокам рисунка написано: «Райская птица».

«РАСПИКАСЬ ЕГО КАК СЛЕДУЕТ!»

Однажды Пабло Пикассо со своим другом Жоржем Браком пришёл на выставку африканских ритуальных масок. Он увидел треугольные носы, овальные лица, круглые глаза. Увидел комбинацию плоскостей и геометрических фигур. Наивное искусство поразило Пикассо. Приём этот был не нов, был знаком. Художники, когда учатся, раскладывают человеческую фигуру на треугольники и овалы, соизмеряют длину и ширину, ищут пропорции и сводят выпуклое к комбинации плоскостей. Если подобный метод позволяет изучить натуру, он может позволить и нарисовать нечто такое, что до сих пор не улавливалось, не ухватывалось художниками. Грани «кубиков» и других геометрических тел могут составить новое пространство со своими композиционными законами, в которых уместно будет то, чего не было раньше: например, несколько разных состояний сразу, профиль и фас одновременно, движение, анализ внутренней формы тела или предмета. В общем, открывалась масса возможностей. Пикассо и Брак принялись за работу.

Новый художественный метод впервые был аналитическим, а не интуитивным, то есть это была не просто находка, а находка плюс плод ума. Теперь до открытий в искусстве надо было «додумываться». Правда, вопрос — как именно внутри художника происходит это додумывание? — остаётся, слава богу, открытым. Кстати, до стереометрии как приёма своим путём дошёл и Сезанн.

Первыми кубистическими картинами стали «Авиньонские девицы» Пикассо (1907) и «Дома в Эстаке» Брака (1908). Увидев необычные полотна, критик Луи Восель назвал их «геометрическими схемами и кубами», а также «кубистическими причудами», откуда и пошло название «кубизм». К Браку и Пикассо присоединились Фернан Леже, Жан Метценже, Анри Лефоконье, кубизм выплеснулся за пределы Франции. Спустя два года вместо чистых, неярких, геометризированных изображений появились картины, словно составленные из осколков, размельчённых плоскостей, сталкиваемых под разными углами. Цвета становятся ярче, на холсты наклеиваются надписи, составляются коллажи. Кубизм перестаёт быть чистым стилем и становится приёмом, ему присваивается идеология. Какая? Человек стремится рассечь и разъять природу, упростить и спрямить сложное, наложить рамку, втиснуть в базовую форму, срезать всё неясное и нелинейное, сделать это сознательно — и при этом вдохнуть в машину душу, связать древнее и архаичное с

новейшим, наивность с урбанизмом. Это революция, решительность, праздник.

Именно на кубизме российская живопись перестала догонять, а пошла в ногу и обогнала европейскую. Благодарить за это надо главным образом одного человека — Сергея Ивановича Щукина. Купец и старообрядец, он был в высшей степени незаурядной личностью. Не потому, что собирал картины новейших мастеров, не следуя ничьим советам. И даже не потому, что вывешивал их в своём собственном особняке, по воскресеньям пускал туда всех желающих и сам проводил экскурсии. А потому, что в своём собирательстве сплошь и рядом шёл против себя, против своего консервативного вкуса. Щукин умел меняться. Он сознательно мог пойти на то, чтобы подвергнуться влиянию картины, которая шокировала его, отвращала, к которой возникало непонимание. Впервые увидев, что Пикассо залез в кубизм (а Щукин любил Пикассо, собирал его картины), он ужаснулся и подумал, что мир потерял прекрасного художника. Но купил картину (это была «Дама с веером», 1909) и повесил на проходе, где чаще всего бывал, чтоб натыкаться на неё и вздрагивать. И вот однажды картина проняла его, он почувствовал её внутренний мир — и сказал своей дочери: «Чем сильнее шокирует картина, тем больше уверенности в том, что её нужно брать». Не был бы Щукин старообрядцем — вряд ли способен был бы на такое сознательное противодействие косности собственной натуры, вряд ли обладал бы редким даром — умением встать над предрассудком и учуять дух, который веет, где хочет. Кстати, судя по всему, что о нём известно, инвестирование было не главной причиной его собирательства. После революции, за границей, оставив картины Государственному музею изящных искусств, Щукин больше ничего не покупал.

Можно сказать, что Морозов и Щукин сделали российский авангард.

И вот ещё одна важная вещь о кубизме. Это первый стиль, который сопротивляется зрителю. Импрессионизм мог шокировать академиков, но людям он нравился сразу и нравится сейчас. Кубизм не хочет нравиться. Он не льстит. Чтобы кубизм понравился, надо сделать шаг к пониманию, как Щукин. Не все хотят и могут делать этот шаг и в наши дни. Люди, которым не приходилось видеть много картин, могут с ходу отвергнуть кубистические полотна и не иметь никаких причин на то, чтобы принять их (а о Мане скажут: красиво!). Кубизма почти нет в поп-культуре, календариков с кубистическими картинами гораздо меньше, чем с сиренью и белыми дамами под зонтиками в саду. Можно ли это назвать несправедливостью? Или смелостью

художников, которым «вдруг стало наплевать на публику»? Почему был сделан этот шаг — по экономическим, социальным (революционным) или чисто художническим соображениям?

Легче ответить на этот вопрос, глядя на то, что происходило с кубизмом в России. Как сказано, мы с той поры шли в ногу, не отставая ни на год. Кубизм был в России не то что воспринят, он был подхвачен. Главным агентом заразы стала Александра Экстер. Жена адвоката Экстера была талантливой художницей, общительным, темпераментным человеком. Мимо неё не прошло ни одно из художественных направлений времени. Она побывала всем и всё в себя вобрала. Ярче всего Экстер проявила себя как театральный художник и как дизайнер; она сотрудничала с Московским ателье мод, придумала парадную форму красноармейцев, создала костюмы марсиан для фильма «Аэлита» Якова Протазанова; потрясающие костюмы и декорации к спектаклям «Фамира-кифарэд», «Ромео и Джульетта», «Саломея» в Московском камерном театре; позднее — делала сумки по супрематическим эскизам для артели «Вербовка». Хотя Экстер отдала дань всему, что входило и выходило из моды, кубизм стал самым прочным её увлечением. Она не училась ему специально, а вбирала «по знакомству». Экстер по целым месяцам жила в Париже, была знакома там буквально со всеми — Пикассо и Леже, четой Делоне, Аполлинером, и всё это добро везла своим российским друзьям.

А везти было кому. Были, например, Бурлюки — большая семья, чьё родовое гнездо находилось в селе Чернянка Таврической губернии. Всего имелось, кроме родителей, шесть Бурлюков-детей, и почти все — художники и поэты. Владимир и Давид Бурлюки преимущественно писали картины, Николай стихи. Чернянка находилась в лесах, и потому футуристы называли себя «Гилея», то есть лесная сторона. «Гилея» стала гнездом российских футуристов.

Вот чрезвычайно характерный рассказ Бенедикта Лифшица из книги «Полутораглазый стрелец» — о том, как братья Бурлюки осваивают, усваивают, раздербанивают, переваривают приёмы Пикассо, пользуясь фотоснимком картины, который Александра Экстер привезла из Парижа:

> «…За две недели рождественских каникул из драконовых зубов пикассовой парижанки, глубоко запавших в чернодолинский чернозём, должно было подняться новое племя.
>
> Огромные мольберты с натянутыми на подрамники и загрунтованными холстами, словно по щучьему

велению, выросли за одну ночь в разных углах мастерской. Перед ними пифийскими треножниками высились табуреты, вроде тех, какими впоследствии Пронин обставил „Бродячую собаку“. На полу, среди блестящих досекинских туб, похожих на крупнокалиберные снаряды, босховой кухней расположились ведёрца с разведёнными клеевыми красками, банки с белилами, охрой и сажей, жестянки с лаками и тинктурами, скифские кувшины, ерошившиеся кистями, скоблилками и шпахтелями, медные туркестанские сосуды неизвестного назначения. Весь этот дикий табор ждал только сигнала, чтобы с гиком и воем наброситься разбойной ордою на строго белевшие холсты.

Но братья ещё совещаются, обдумывают последние детали атаки. Захватанный по полям снимок переходит из рук в руки. Можно начинать…

— Ну, распикась его как следует! — напутствует брата Давид.

Владимир пишет мой поясной портрет. Об этом мы условились накануне. Меня сейчас разложат на основные плоскости, искромсают на мелкие части и, устранив таким образом смертельную опасность внешнего сходства, обнаружат досконально „характер“ моего лица…

…У Давида чёрный человек в высоком цилиндре уже зашагал вослед кобыле, удивлённо оглядывающей свой круп. Это слишком натуралистично, но проходит ещё четверть часа, и пространство, спиралеобразно взвихрясь, изламывается под прямым углом; над головой человека в цилиндре блещет зеркальная гладь воды; маленький пароходик, скользя по ней, вонзается мачтами в поверхность земли и жирной змеёю дыма старается дотянуться до пешехода. Ещё один излом пространства, и парусная лодка, вроде тех, что дети сооружают из бумаги, распорет шатёр нашего праотца Иакова. Владимир между тем уже выколол мне левый глаз и для большей выразительности вставил его в ухо…

…Дни шли за днями. Одержимые экстазом чадородия, в яростном исступлении создавали Бурлюки вещь за вещью».

Вот такой дух времени. Чистое, жадное, ненасытное творческое заимствование. «У вас две ноги, если вы сидите и

разглядываете свои ноги, — радостно поучает Бурлюк с эстрады, — но, если вы бежите, их двенадцать». Это настоящее изобретение, до которого нужно дойти, оно простое, как велосипед, и к творчеству имеет отношение только косвенное — в том смысле, в каком потенциирует творчество любая игра, любой блестящий приём.

Ни один крупный художник в России не воспринял кубизм некритично. Просто все пришли к нему с разным опытом и разным темпераментом и, соответственно, сделали разные выводы. Любовь Попова, прежде чем учиться в Париже в академии «Ла Палетт» у Метценже и Лефоконье, долго изучала древнерусскую архитектуру и итальянские примитивы — и везде искала гармонии. Надежда Удальцова, тоже прошедшая через «Ла Палетт», поехала во Францию под влиянием коллекции Щукина и, пожалуй, сроднилась с кубизмом серьёзнее всех, хотя после революции ей и пришлось это прятать. Учился кубизму во Франции и Аристарх Лентулов, к тому времени художник абсолютно зрелый; его кубизм не изменил совсем — так велика была его творческая мощь и самостоятельность, — но дал новые приёмы и новую свободу; а вскоре Лентулов и вовсе отошёл от всякого авангардизма, причём совершенно искренне.

Кубизм нельзя было принимать как окончательную систему, только как приём. С ним так и надо было обойтись — подхватить, слопать, переварить и превратить во что-то своё. И «валеты», и Малевич так и поступили. Но те остались в пределах «сезаннизма», вливая в него своё радостное искусство и свои личные открытия. Малевича же, который, в отличие от них, ни в какой Париж не ездил и кубизму не учился, обаяние кубизма как образа жизни коснулось в минимальной степени; для него «распикасить» не было самостоятельным удовольствием. «Бурлючий» кубизм Малевич с самого начала считал эклектикой, а к художникам-эклектикам он относился крайне настороженно. Гораздо большим откровением для него стали Ларионов и Гончарова, а также вновь открытые на сознательном уровне иконы, народное искусство. Этого обаяния не могли победить французы, хотя кубизм был им освоен и принят. Главное, что Малевич взял в кубизме, лежало в области философии картины. Он окончательно убедился, что у картины есть собственный закон, который отличается от законов природы. Более того, в кубизме Малевич увидел единственный возможный реализм, он считал, что кубистам первым удалось увидеть предмет по-настоящему. И в этом важном открытии состоит роль чистого кубизма в его творчестве. Каким бы радикальным ни казался кубизм, всё же это стиль чисто изобразительного искусства.

Кубизм не делает картину «больше чем картиной», не взрывает пространство. Малевич использовал то, что было в кубизме, усовершенствовал его, сделал из него наиболее плодотворные, далеко идущие выводы.

Вообще в усвоении приёма, его заимствовании, разработке и развитии существуют разные роли. Есть, например, Щукин, очарованный против своей воли, в чистом порыве желающий приобщить людей к новому искусству. Есть Экстер, молекула радостного творчества, которой просто всё нравится — люди, цвета, стили, искусства — и которая в этом купается. Есть «плотоядный» Бурлюк, жаждущий освоения скандальной техники, Бурлюк-подстрекатель. Есть, наконец, Малевич. И у каждого — своя мотивация, своё рвение. Так и произошёл этот взрыв, который мы называем русским авангардом.

ПЕРВЫЕ ЖЁНЫ

Любовная тема, тема пола в творчестве Малевича не появлялась никогда. Женская тема существовала, но совершенно в другом, мистическом плане. Личная жизнь Малевича оставалась личной и не смешивалась с творческой и общественной. Мы наверняка не знаем всех его женщин, да и не надо нам их знать. Достаточно того, что известно.

Малевич был человеком семейным, семью любил, но никогда не ставил её на первое место. По крайней мере, именно так получилось с его первой и второй семьёй. Брак с Казимирой развалился просто потому, что Малевич не пытался его сохранить. Когда Людвига Александровна привезла Казимиру и детей в Москву, он ещё долго не жил с ними вместе, когда же они съехались, то, видимо, не имея привычки совместной жизни, скоро стали ссориться. В 1909 году Казимира уехала из Москвы и поступила фельдшерицей в психиатрическую больницу в Мещерском[6]. Вскоре, нуждаясь в деньгах, она оставила детей у заведующего хозяйством больницы Михаила Фердинандовича Рафаловича и отправилась на Украину, где вспыхнула чёрная оспа и нужны были медсёстры. Существует версия, что она уехала «с каким-то врачом», но что это за врач — неизвестно, и во всяком случае роль у него была самая эпизодическая.

В это же самое время сам Малевич близко сошёлся с дочерью Рафаловича — Софьей Рафалович. Они могли познакомиться как в Мещерском, куда Малевич ездил навещать детей, так и на выставке внеклассных работ школы Рерберга в октябре 1910 года, которую посетили сам Рафалович, его жена и дочь. К 1911 году Софья и Казимир уже жили вместе, гражданским браком, развод получить было трудно. Казимира взяла детей к себе на Украину, но в 1913 году снова привезла их жить к мужу. При рождении дети Малевича не были крещены. Уже в Москве, при поступлении в школы, их крестили в одном из подмосковных костёлов. Ксендз дал им церковные имена Ежи и Иоанна, в жизни их звали Толя и Галя. Дети жили с отцом на даче в Кунцеве, и, так как Софья все дни работала в Москве, а Казимир был занят искусством, с ними сидела младшая сестра Малевича — Виктория. Через год Казимира вновь забрала детей и они уехали на Украину.

Брак с Софьей Рафалович был счастливым. С ней Малевич жил совершенно по-другому, чем с Казимирой. По мнению Виктории, которая проводила много времени с их семьёй, «если Казимира Ивановна всё время вымогала внимание к себе, то Софья Михайловна, наоборот, всё своё внимание и заботу

отдавала К. С., она мирилась с его недостатками и всегда хотела их не показывать К. С. Где она работала, я не знаю, а К. С. в то время не имел работы. Я очень любила проводить с ними время по вечерам. К. С. всегда что-то рисовал и постоянно подшучивал над нами, посмеивался над нашей заботой о нём. С. М. читала вслух интересные книги, К. С. любил Кнута Гамсуна».

Мемуаристы, сравнивая трёх жён Казимира Севериновича, всегда отдают предпочтение Софье: мол, она, единственная из всех, была Малевичу ровней. Думается, каждая из его женщин была в своё время «самой-самой». И всюду были свои трудности. Обаятельной, живой Казимире естественным образом не нравилось отсутствие мужа в семье. Софья Рафалович всё упрашивала мужа завести детей — и наконец упросила — в самое голодное время родила Уну, но не успела её вырастить.

Третья жена Наталья Манченко, совсем молодая, за восемь лет жизни с Малевичем узнала любовь и ласку мужа, но и бедность, и арест, и его страшную болезнь. К сожалению, чудес не бывает: семейная жизнь художника, работающего с такой самоотдачей, требует огромных усилий от всех участников процесса и часто идёт наперекосяк.

Одно несомненно: Софья Михайловна стала Казимиру большим подспорьем, в том числе и в эмоциональном смысле. В те времена он ещё не был уверен в своей миссии, не совершил того, что должен был. И «положительного подкрепления» от мира не поступало никакого: ни денег, ни известности, ни круга единомышленников. В таких условиях преданная, понимающая жена — это клад.

Полюбив Софью, Малевич стал своим в огромном клане Рафаловичей: Михаил Фердинандович, Мария Сергеевна, Софья, четыре её сестры и два брата.

Мария Сергеевна принадлежала по рождению к роду Апраксиных. Характер у неё был взрывной, но простодушный. Жениха дочери Натальи (Евгения Кацмана) заставила принять крещение, а с женихом младшей дочери Анны (той, которая заботилась об Уне после смерти Софьи) даже не садилась за один стол, потому что тот был «из простых». К Малевичу в семье Рафаловичей тоже сначала относились настороженно, но потом приняли его и сблизились, хотя картин его так никогда и не понимали. Вообще семейство было «итальянское», интеллигентское, нервное, с бурными ссорами и примирениями. Сам Малевич говорил, что это семейство достойно пера Достоевского и что есть только две таких семьи в мире: «Одна в России, а другую случайным взрывом разорвало в Китае». Все Рафаловичи обожали Льва Толстого. Есть фотография начала

века, на которой граф Толстой, помогавший лечебнице, навещает её в сопровождении Михаила Фердинандовича. Что до Малевича, то он всегда относился к Толстому иронически. В начале 1930-х он однажды оделся в толстовку и, стоя на траве босиком, попросил кого-то из Рафаловичей сфотографировать себя в таком стилизованном виде; при этом скорчил очень выразительную мерзкую рожу, при помощи которой изобразил худшие черты Льва Николаевича и толстовства в целом.

В 1914 году Рафаловичи купили несколько домов в подмосковной Немчиновке и переехали жить в один из них на Бородинской улице. Дом сохранился, в нём до сих пор обитают их потомки. Остальные купленные дома сдавались внаём, на это и жили. Когда пришла революция, дома, кроме того, что на Бородинской, отобрали и распределили нуждавшимся. Казимир и Софья первые годы совместной жизни, с 1913-го по 1917-й, жили летом на даче в Кунцеве, после — в Немчиновке.

Малевич оказался не единственным художником в семье Рафаловичей. В то же самое время, в 1911 году, сестра Софьи Наталья вышла замуж за Евгения Александровича Кацмана. Этот юноша, которому суждено было будущее соцреалиста, относился к Малевичу крайне отчуждённо и прохладно. «Я не поехал с Бурлюком и Маяковским, я не сделал ни одного красненького, ни одного чёрненького квадрата», — писал он с гордостью. Абстракцию Кацман считал «обезображенным искусством» и сильно горевал по поводу того, что художники забыли красоту родной природы и «принялись подражать Европе». В своих воспоминаниях он, хоть и человек осведомлённый, близкий к Казимиру Севериновичу, был к нему крайне недоброжелателен и даже несправедлив; например, писал, что Малевич пренебрежительно относился к Софье и не жалел её:

> «Запомнилась мне беседа около колодца. Он меня спросил, зачем я тащу ведро воды, ведь у вас для этого есть Наташа (он имел в виду мою жену). Я ответил, что я жалею Наташу и помогаю ей, а разве вы не помогаете Соне? — в свою очередь задал я вопрос. „Нет, я занимаюсь искусством и вам советую так поступать, если хотите быть художником“. И добавил: „Вот, я придумал себе болезнь печени, а вы можете выбрать почки, селезёнку, и как только надо воду таскать или что другое тяжёлое делать, предлагаю ссылаться на болезнь. Так я живу с Соней уже несколько лет“».

Кажется, что Малевич, про которого все вспоминали, что он отличался огромной физической силой (гири бросал!) и, уже

живя в Ленинграде, каждое утро сам топил печь и ходил далеко гулять по Невскому, не стал бы так экономить энергию за счёт жены. Казимир запросто мог грубовато пошутить в этом духе, но он не был такой сволочью, какой его хочет представить Кацман. Правда то, что первые годы семья жила за счёт Сониных заработков; Малевичу это не нравилось, но что поделать, если живопись ему прибыли не приносила. В воспоминаниях Кацмана Казимир Северинович предстаёт фанатиком, авантюристом и никудышным мужем, в них много эпизодов чисто вымышленных, причём с намеренной целью опорочить Малевича. Например, Кацман приводит якобы «от кого-то слышанный» им фантастический рассказ о том, как Малевич шипел на Софью за то, что она кашляет при гостях, и грозился выгнать жену из квартиры. Всё интервью записано в 1959 году, и цель его была самая актуальная: выступить против «абстракцистов и педерастов», как их называл Хрущёв. При этом семья Кацман очень хорошо относилась к Уне. Однажды, уже после смерти Малевича, когда Уна была у них в гостях, её спросили, кто её любимый художник. «Левитан», — ответила умная пионерка. Родня была приятно удивлена.

Но вернёмся в 1914 год: Софья и Казимир живут в Кунцеве, дети с ними. Между тем Казимире Ивановне удалось заработать денег, и она приехала в Москву. Не желая встречаться с мужем, прислала за детьми сестру, Марию Ивановну, и забрала их к себе. Дети были очень рады. По рассказам Нинель Быковой, дочери Гали, им не так уж сладко жилось в доме с Софьей Рафалович. Мачеха, по-видимому, ревновала Казимира к детям, особенно к дочери, с которой он был очень ласков и внимателен, расчёсывал ей косички, пришивал пуговки, рисовал, держа её у себя на коленях. (Малевич вообще любил бывать с детьми — своими и чужими; просто «любить детей» не штука, но есть люди, у которых с ними получается, и Малевич был из такой «детной» породы.) Софья ничего не могла с собой поделать — и ревновала, хоть и не обижала их. Так что Толя и Галя были очень рады приезду матери. Казимира Ивановна сожгла их старенькую одежду, купила всё новое и увезла на Украину, в Бахмут (Артёмовск). Они зажили втроём, дети поступили в гимназию, Казимира Ивановна работала и тосковала по оставленному мужу, они переписывались.

В 1915 году в Бахмуте вспыхнула эпидемия брюшного тифа. Первым заболел Толя: жили около больницы, Толя бегал туда, заразился и вскоре умер. Потом заболела и Казимира Ивановна. Настал кромешный ад, в дом никто не заходил, опасаясь заразы, десятилетняя Галя осталась в тёмном холодном доме наедине с

трупом брата и матерью, лежавшей в беспамятстве. Ночью она выскочила на улицу и, рыдая, бросилась бежать. Навстречу попался какой-то гимназист, родители подняли шум, пригласили врачей, еврейская община помогла с похоронами (она помогала не только евреям). Хоронили Толю его одноклассники-гимназисты. Потом заболела тифом и Галя, тяжёлым, с осложнениями; Казимира Ивановна, уже выздоровевшая, с трудом её выходила. Казимир Северинович обо всём этом долгое время не знал — Казимира ему не писала, а письма Гали прятала.

Когда грянула революция и началась Гражданская война, Казимира Ивановна заведовала фельдшерским пунктом на станции Переездная, куда врач приезжал пару раз в неделю. Приходилось перевязывать раненых, вытаскивать пули, даже делать операции. Галя вступила в комсомол, в 1920 году работала в Оренбурге на сыпном тифе, тоже переболела, и, чтобы достать ей новую одежду, комсомол откомандировал Галю в Москву. Галя заявилась к отцу в Немчиновку в красном платье в белый горох, с бритой головой и прядями волос, пришитыми к шапке. В доме было холодно и голодно, Софья Михайловна ждала ребёнка, ночами работала — печатала на машинке. Казимир Северинович хохотал и повторял: «Полюбуйтесь на мою комсомолию!» В ЦК комсомола Галю приодели и выдали ей мешок продуктов, который она тут же отвезла Софье Михайловне.

Надо сказать, что Малевич никогда не рассказывал Уне о том, что у неё есть старшая сестра. Уна впервые увидела Галю, когда та приехала к ним перед самой смертью отца. Это не значит, что сам Казимир Северинович не общался с Галей: она приезжала к нему в гости с дочерью в 1929 году, и дочь, то есть внучка Малевича Нинель Быкова, запомнила мастерскую деда, разноцветных «червяков» краски из тюбиков, огромный круглый стол и кучу гостей. Запомнила, как дед отучил её мочить штанишки, выдавая каждому из присутствующих, у кого они сухие, по конфете, и как, покупая билет на обратную дорогу, — была длинная очередь, а поезд отходил, — Малевич пресерьёзно велел ей капризничать как можно громче, чтобы дали билет без очереди. Хитрость удалась, но Нинель тут же её и разоблачила, спросив: «Плакать не надо? Билет дали?» На поезд бежали под общий хохот.

Софья Михайловна очень хотела детей, но Уна родилась только в 1920-м. До 1923-го они с Казимиром Севериновичем жили в Витебске, потом в Петрограде-Ленинграде на Песочной улице, на Петроградской стороне, летом в Немчиновке. Софья Михайловна заболела туберкулёзом; по легенде, обливалась холодной водой, стоя на мраморных плитах, и у неё обострилась

чахотка. Она умерла 27 мая 1925 года. Уна почти не запомнила маму, даже её лица. Когда она умерла, Уне было только пять. Осталось только воспоминание о том, как однажды отец замахнулся на неё, а мать удержала его руку, да ещё ей потом рассказывали, что на похоронах матери Уна сказала: «Противное какое Ромашково: увезли дедушку, и теперь увозят маму». В Ромашкове было кладбище, на котором незадолго до того был похоронен Михаил Фердинандович.

После смерти Софьи Михайловны Уна осталась в Немчиновке с бабушкой Марией Сергеевной и тётей Аней, которые её и растили. Папа бывал наездами. Ещё от мамы Уне осталась тетрадка с рукописными детскими рассказами: Софья Михайловна была начинающей детской писательницей. Особенно запомнился один рассказ — про мальчика, которого никак не могли добудиться к заутрене. Он заканчивался так: «И кажется ему эта минуточка дороже целой ночи».

ФУТУРИЗМ: МАТЮШИН, ХЛЕБНИКОВ, КРУЧЁНЫХ

Многие явления на российской почве становились совершенно другими, абсолютно неузнаваемыми, и зачастую оказывались гораздо глубже, чем предполагали их европейские изобретатели. Именно так получилось с футуризмом. Придуман он был в Европе, где уже полным ходом шла индустриальная революция. Футуризм — устремление к будущему, упоение будущим, воспевание будущего, но не просто будущего, а тогдашнего, индустриального. Филиппо Томмазо Маринетти, темпераментный итальянский поэт, возводил в принцип, теорию, идею описание аэропланов, автомобилей, заводов, современных городов, а также человека как хозяина этих машин и зданий. Такому человеку чужды слабости, он гордый завоеватель, экспериментатор и воин. Его темп стремителен. Долой затхлость культуры, долой всяческого Микеланджело, будем смелыми, будем итальянцами (последнее утверждение несколько, как нам сейчас может показаться, выбивается из общего футуристического потока, но из песни слова не выкинешь).

В России футуризм был воспринят мощно и смело, и сразу так по-своему, что очень скоро перестал иметь хоть что-либо общее со своей итальянской франшизой. В 1914 году Велимир Хлебников и Бенедикт Лифшиц, когда Маринетти явится в Россию как глава организации в один из своих филиалов, распространят в зале листовки о «кружевах холопства на баранах гостеприимства». Маринетти покажется Лифшицу провинциалом. Если в 1910 году русский авангард догоняет Запад, то в 1914 году уверенно шагает своим путём.

Отечественный вариант футуризма изначально имел мало общего с итальянским, да и назван так был почти случайно. Конечно, эгофутуристы, первым среди которых был Игорь Северянин, тоже воспевали «стрекот аэропланов! Беги автомобилей! Ветропросвист экспрессов! Крылолёт буеров!». Но то было совсем в другом роде: иронический экстаз, почти китч, своеобразная и в сущности очень человечная поэзия, которая разом черпала из множества источников — от Фёдора Тютчева до Оскара Уайльда. И даже упоение современностью предстаёт у Северянина наивным и ничуть не демоническим дебошем, это чистая, брызжущая радость эмоционального потребления. Искусство в здоровой степени истерическое (ярко-эмоциональное) и в хорошем смысле буржуазное (популярное, легко нравящееся).

Маяковский? У него в ту пору больше общего с Рембо, чем с Маринетти. Хлебников? Его можно назвать футуристом-пассеистом, образы прошлого и будущего в его стихах равно восторжены, у Велимира были особенные отношения с временем и пространством. Однако название «футуризм» прижилось и навсегда осталось составным элементом нашей культуры. А всё потому, что русский футуризм настойчиво искал обновления не только в темах, но и, главным образом, в средствах выразительности, в слиянии этих средств: живописных, скульптурных, музыкальных, литературных. Кубизм оставался на холсте и в скульптуре. Футуризм стремился к синтезу искусств.

Зачинщиком футуризма в России стал Давид Бурлюк. Кипучий организатор, он постоянно открывал талантливых людей и заражал их новыми идеями. Маяковского он открыл и вдохновил. Хлебников у него жил. Бурлюк был очень далёк от теории, равно как и от самоограничения в искусстве, что делало его скорее организатором-тусовщиком, центром, осью вращения, чем собственно творцом; но в том было и его громадное достоинство. Бурлюк сваливал в кучу всё, что ему нравилось, и на этой чудо-куче мгновенно вырастали диковинные плоды. С Малевичем они близкими друзьями не стали. Для Малевича было всё-таки очень важно ремесло, а к живописи Бурлюка он относился критично, так что пути их скоро разошлись. Тем не менее с футуристами Малевич познакомился именно через Бурлюка, который ввёл его в матюшинский круг. Это знакомство стало для Малевича катализатором футуризма, алогизма и всего того, что, соединившись с кубизмом, преобразовалось у Малевича в супрематизм. Выходит, что Бурлюк и тут, сам того не ведая, посеял правильный ветер.

С Матюшиным Малевичу сойтись было проще, несмотря на большую разницу в возрасте. То был человек негромкий, несуетный, близкий к гениальности. Незаконный сын графа Сабурова и бывшей крепостной, Михаил Васильевич Матюшин родился в год отмены крепостного права и с детства был разносторонне одарён: сам научился петь и аккомпанировать, восьми лет стал хористом и учителем певчих, девяти лет сделал себе скрипку и сам её настроил. Так же сам учился в детстве читать, писать, рисовать по иконам и лубочным картинкам. В 1875 году, в 14 лет, Матюшин отвезён старшим братом-портным в Московскую консерваторию. Затем — место скрипача Придворного оркестра в Санкт-Петербурге, непрекращающееся обучение живописи и самообразование, путешествие по музеям, поездка в Париж. Проблемы, волновавшие Матюшина, были нестандартными — и витали в воздухе; он, например, задавался

вопросом: возможно ли как-то выразить одновременно и звук, и цвет?

В 1908–1910 годах в доме Матюшина на Песочной улице постепенно собирается круг русских футуристов: братья Бурлюки, Василий Каменский, Велимир Хлебников. Матюшин основывает издательство «Журавль», где в 1910 году выходит первый сборник футуристов «Садок судей», напечатанный на обратной стороне обоев. В 1912 году в кружок входят Алексей Кручёных, Владимир Маяковский и, в конце этого года, — Малевич, который участвовал в организованной им выставке в Петрограде. Весной Малевич снова участвует в диспутах «Союза молодёжи»; они начинают активно переписываться, и переписка продолжается до 1917 года.

Малевич относился к Матюшину, как дикарь к вместилищу культуры, то есть он его крайне чтил и уважал. Матюшин считал Малевича дикарём гениальным и тоже уважал. Запись 1923 года: «Малевич — дикарь, его жена, ребёнок — тоже. Только поэтому он так остро переживает полученное „от культуры“ — кубизм, футуризм; для него это так же занятно, как для дикаря цилиндр, фрак, часы и прочее».

Малевич смиренно называл себя «бескнижником» и в разговорах и переписке с людьми большой книжной культуры и образованности прислушивался к тому, что они говорили ему, и делился самодельными идеями, которые собеседник мог бы поставить в ряд идей, неизвестных Малевичу. Матюшин как сам, так и через общество, в которое благодаря ему взошёл Малевич, дал ему контекст, рамку; дал войти по форме в современность.

Познакомившись с Матюшиным, Малевич начинает участвовать в выпуске самописных книг футуристов — Кручёных и Хлебникова. В этих книжках совершался синтез искусств, складывались особые, не бывалые прежде отношения текста и картинки, картинки и смысла, текста и смысла. Именно из этих самописных книжек вырастут алогизм и кубофутуризм Малевича. В самописных книгах слова становятся рисунком, перепахивают плоскость страницы. «Иные слова нельзя печатать, так как для них нужен почерк автора» (Николай Бурлюк).

Обложка к книге «Трое» Велимира Хлебникова, Алексея Кручёных и Елены Гуро. К. С. Малевич. Литография. 1913 г.

Арифметика. Иллюстрация к «Возропщем» Алексея Кручёных. К. С. Малевич. Литография. 1913 г.

Текст и картина подчиняются единой композиционной задаче, они завихрены в единую нестандартную вёрстку, их восприятие одновременно. Наоборот, рисунок может быть совершенно самостоятелен, дополнять текст, а не сопровождать его. Именно так и происходит с рисунками Малевича в книгах

футуристов. Это не иллюстрации, но отдельные произведения в книге, иногда они наклеены на обложки, иногда вставлены в брошюры отдельными листками. (Традиционные иллюстрации были сделаны только к книге Кручёных — Хлебникова «Игра в аду».) Памяти жены Матюшина, Елены Гуро, умершей в марте 1913 года, была посвящена книга «Трое» — сборник стихов Гуро, Кручёных и Хлебникова. Для её обложки Малевич впервые применил шрифт с кубистическим сдвигом. Внутри книги оказались сложные, раздробленные композиции «Экипаж в движении», «Жнец», «Голова крестьянки», «Пилот», «Карета в движении». Вообще же, иллюстрации эти, без преувеличений, гениальны.

«Арифметика» — иллюстрация к «Возропщем» Кручёных — преисполнена чисел, а ещё на ней неожиданно виден настоящий современный компьютерный смайлик. В рисунке «Смерть человека одновременно на аэроплане и на железной дороге» (к «Взорваль» Кручёных) улетание по диагонали вверх ощутимо настолько, что от смотрения вас ведёт вверх вправо. Рисунки Малевича, как и авторские шрифты, и авторская вёрстка, придают этим книгам тот единственный ритм, без которого их тексты теряют три четверти задуманных смыслов. Алогизм ведь не бессмыслица, это — дерево сценариев, каждая точка которого имеет вероятностный характер. Он только не фиксирует стопроцентную вероятность. Наш взгляд может усесться и на той, и на другой ветви этого дерева, и книга будет прочитана по-разному. Это новый, демократический, способ взаимодействия с читателем.

Следует спросить: какие же отношения связывали поэтов-авторов этих сборников и Казимира Малевича? Ведь и он, как мы помним, был близок поэзии, иногда у него сочинялись стихи. Тем интереснее посмотреть на художников и поэтов в эпоху их наиближайшего взаимопроникновения.

Хлебников и Малевич кажутся братьями (Казимир да Велимир), но в жизни не были очень уж близки. Почему, спрашивается? Ведь Хлебников назначил Малевича одним из «председателей земного шара», да и чёрный квадрат у него тоже родился — однажды Хлебников закрасил обложку тетради, оставил одно окошечко посередине и в нём написал: «Чёрная тетрадь». По масштабу сотворённых переворотов — в языке и в живописи — они равны, а им равных нет. Но в жизни они не сливались. Хлебников в терминах характерологии был совершенным шизоидом; дервишем, одновременно стеклянным и деревянным — сверхчувствительным и равнодушным. А Малевич — невзирая на гениальность, так случается — был человеком

благотворно-нормальным, заземлённым. Велимир был для Казимира слишком думателем и мало делателем.

«Вы умник, вы астроном, звездочёт. Вы каждую минуту измеряете, какое пространство смыслов в предмете» — так однажды сказал Хлебникову Малевич. Он видел и оценивал его не как футуриста, а как историка, раскапывателя словесных корней, а работу его находил… слишком учёной и рассудочной. Несмотря на это, теория чисел, разработанная Хлебниковым, впечатлила Малевича, а Хлебников, в свою очередь, приходил к Малевичу, мерил числовые отношения в его рисунках и нашёл 317 и 365. «Найденные числа Хлебникова, — пишет Малевич Матюшину, — могут говорить за то, что в *supremus'*е лежит нечто большое, имеющее непосредственный закон, или даже тот самый — мирового творчества. Что через меня проходит та сила, та общая гармония творческих законов, которая руководит всем…» Хотелось, хотелось Малевичу абсолюта, теоретически-научного обоснования своих дерзновений, на каковое обоснование он был не настолько способен!

Есть и ещё общее между двумя «…мирами»: их обоих нельзя сводить только к их *беспредметным* работам. Вернее, у них есть работы, которые на вид предметны, но беспредметны по существу. Обидно, что Хлебникова помнят в основном как автора «Заклятия смехом» (лет десять назад его расклеили в петербургском метро), но не цитируют его «Ладомира», его поэмы о Самозванце и Марине Мнишек (цветаевская тема, а решена изящнее, чем у самой Цветаевой), его нежнейших, печальнейших толкований укромных уголков русской и мировой истории. Обидно, что Казимира исчерпывают квадратом, а он ведь сделал ещё и русский абстрактный экспрессионизм, которому из современников наследует *(in my humble opinion*[7]*. — К. Б.),* например, такой художник, как Валерий Вальран; и — он единственный из художников неприкрыто оплакал гибель русской деревни в начале 1930-х… Так что одно дело с разных сторон они, конечно, делали. Но в жизненном плане два «председателя» не были рядышком. (Большей близостью к Хлебникову-человеку отличался, из художников, Иннокентий Анненский, с которым Велимир проводил целые ночи в безмолвных беседах и даже молчаливых яростных спорах.)

А Малевичу ближе всех поэтов стал Алексей Кручёных — основатель заумного языка. Родом из крестьянской семьи, с юга России, Кручёных дружил с Бурдюком и по его просьбе написал стихотворение из неведомых слов:

Дыр бул щыл

убещур
скум
вы со бу
рл эз

«В этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина!» — пылко похвалялся Кручёных. Действительно, «дыр бул щыл» знают все, как все помнят, что Герострат «сжёг какой-то храм». Но, в отличие от Герострата, Кручёных был не жаждущим славы завистником, а на свой лад Моцартом — бодрым изобретателем, подхватившим дух времени и жизнерадостно с ним игравшим. Заумь — язык «сам по себе», ни для чего, — стала для Кручёных и средством, и целью, он не пытался, как позднее Даниил Хармс и Александр Введенский, с помощью разрушения смыслов добиваться их умножения — тонких внутренних целей. Возможно, это его и спасло: чуть ли не единственный из всех авангардистов, Кручёных дожил в своей стране до 1968 года и умер своей смертью; избежал репрессий; в 1942 году был принят в Союз писателей, что спасло его от голодной смерти в войну (писатели получали паёк); успел, в гроб сходя, благословить Геннадия Айги и Константина Кедрова; грозный критик по фамилии Чуковский, футуропитающийся, в 1913 году назвал Кручёных «свинофилом», а в 1968-м записал о нём: «Странно. Он казался бессмертным». Мы сами не знаем, что мы делаем: Кручёных выставлялся разрушителем, а сам, оказывается, был выбран судьбой на роль хранителя определённой традиции. «Узрюли — это глазищи», — написал Кручёных (о строке Пушкина «узрю ли русской Терпсихоры…»). Вот и помирились…

С Малевичем Кручёных связывали тесная дружба и сотрудничество; не то что взаимопонимание — взаимопроникновение.

Вот что пишет Кручёных в статье «Слово как таковое» (изданной в 1913 году в издательстве «ЕУЫ», с обложкой Малевича):

> «1) Чтобы писалось и смотрелось в мгновение ока!
>
> (пенье, плеск, пляска, размётывание неуклюжих построек, забвение, разучиванье. В. Хлебников, А. Кручёных, Е. Гуро; в живописи В. Бурлюк и О. Розанова).
>
> 2) Чтобы писалось туго и читалось туго неудобнее смазных сапог или грузовика в гостиной
>
> (множество узлов, связок и петель и заплат,

занозистая поверхность, сильно шероховатая. В поэзии Д. Бурлюк, В. Маяковский, Н. Бурлюк и Б. Лившиц, в живописи Д. Бурлюк, К. Малевич).

Что ценнее: ветер или камень?
Оба бесценны!»

А вот что Малевич пишет о Кручёных: «Альфа заумного был, есть и будет Кручёных».

И ещё: «Одним из главных диагностиков и врачом поэзии считаю своего современника Алексея Кручёных, поставившего поэзию в заумь»[8].

Малевич и Кручёных, творя поэтические сборники и декларации, «слипались» иногда до того, что стихи были их коллективным творчеством, они цитировали друг друга как себя, и в целом как поэты друг из друга вырастали. Кручёных был послушнее Хлебникова, у него было меньше своих идей, и поэтому его идеи были отчасти наведёнными Малевичем. Самому же Малевичу поэтические идеи были не так лично дороги, чтобы дорожить их авторством, поэтому он отдал творчество словесное — на откуп Кручёных, который и развивал его в точности так, как только супрематист мог бы пожелать, и до той поры, пока он сам (Кручёных) этого желал. Его стихи 1916–1917 годов «формируют звуковые массы», то есть делают со звуком то, что Малевич делает с цветом, — обращает поэзию к беспредметности. Однако в итоге Малевичем в поэзии Кручёных не стал. Он не нашёл того небывалого, что в своей области нашёл Малевич.

> «Новые поэты повели борьбу с мыслью, которая порабощала свободную букву и пыталась букву приблизить к идее звука (не музыки), — пишет Малевич Матюшину в 1916 году. — Отсюда безумная или заумная поэзия „дыр булл“ или „вздрывул“. Поэт оправдывался ссылками на хлыста Шишкова, на нервную систему, религиозный экстаз и этим хотел доказать правоту существования „дыр булл“. Но эти ссылки уводили поэта в тупик, сбивая его к тому же мозгу, к той же точке, что и раньше. Поэту не удаётся выяснить причины освобождения буквы… Слово „как таковое“ должно быть перевоплощено „во что-то“, но это остаётся тёмным, и благодаря этому многие из поэтов, объявивших войну мысли, логике, принуждены были завязнуть в мясе старой поэзии (Маяковский, Бурлюк, Северянин, Каменский). Кручёных пока еще ведёт борьбу с этим мясом, не давая останавливаться ногам долго на одном месте, но „во что“ висит над ним. Не найдя „во что“,

вынужден будет засосаться в то же мясо».

Это крайне точное замечание, точное и беспощадное. Ведь Малевичу удалось сделать то, что не удалось Кручёных, а он знал, что *это* должно быть сделано во всех областях искусства — поэзии, музыке, архитектуре. Да, в поэзии это кое-кому удастся, этот некто будет Малевичу близок — но это впредь будет уже не футуризм.

Был ещё один поэт-футурист, с которым у Малевича получилась близость, но близость чисто человеческая, не смысловая. Это Владимир Маяковский. Ну, разумеется, насколько возможна была эта самая человеческая близость с таким закрученным человеком. Владимир Владимирович любил картины Малевича: «Идёшь. Есть хорошие картины. Смотришь каталог: Илья Машков, Казимир Малевич. Позвольте, да это ж мужчины! А всё остальное — букетики в круглых золочёных рамочках»[9]. А вот — уже после революции: «Никому не дано знать, какими огромными солнцами будет освещена жизнь грядущего. Может быть, художники в стоцветные радуги превратят серую пыль городов, может быть, с кряжей гор неумолчно будет звучать громовая музыка превращённых в флейты вулканов, может быть, волны океанов заставим перебирать сети протянутых из Европы в Америку струн…»[10] В 1913 году Маяковский жил с Малевичем в Кунцеве, носил на плечах его сына Толю, который в то время жил с Казимиром. Племянник Малевича, сын его сестры Марии Богдановой, вспоминал о злом человеке с голосом, как иерихонская труба, которого он увидел раз в театре, на репетиции. Под влиянием картин Малевича написана «Улица». Что понимал Маяковский в Малевиче? Бог весть. После революции Малевич к Маяковскому относился прохладно, как и ко всем, кто поставил свой талант на службу чему бы то ни было. В жизни Малевича не было того раздрая, той двойственности, что составляли нерв поэзии Маяковского. Владимир Владимирович перестанет тянуться к смыслу; для этого его слишком тянуло к гражданской добродетели и к смерти. И всё же навсегда в стихах Маяковского останется квадрат: иная графика стиха, иное отношение к числу (не только в стихах — и в жизни).

Русские футуристы не только держались вместе, но и каждый из них являлся иногда един в двух-трёх лицах. Многие, например, Матюшин, Бурлюк, с самого начала знали два языка: Матюшин — композитор и художник, Бурлюк — художник и поэт. Да и остальные легко сочетали разные виды искусства, а благодаря коллективному духу делать футуризм было ещё проще.

Неблистательный на вид Хлебников мог стать «президентом земного шара» только в окружении таких энергичных деятелей, как Бурлюк, таких сценически эффектных чтецов, как Маяковский и Северянин. Сам же он на сцене лепетал свои стихи, равнодушный к вниманию публики. «И так далее», — безнадёжно заканчивал он, замолкая. Но Хлебников мог то, чего не могли его друзья; вместе же — они могли всё. Ссорясь на почве идей, футуристы объединялись на почве выгоды «общего дела» — того самого, авангардного. Идти вперёд можно было только вместе.

Малевич (который к каждой пройденной ступени относился всегда критически) считал, что футуризм проявил себя больше в выступлениях, чем в произведениях. Футуризм всегда был полон сам собой, и темой всех выступлений, как только в крошеве алогизма намечалась хоть какая-то тема, становилась борьба прошлого с будущим, абстрактного «плохого прошлого» с хорошим будущим, и — естественно — победа последнего (как будто прошлое могло бы победить!). Но что это была за борьба на самом деле? В чём позитивная сущность футуризма?

Николай Пунин считал, что внутри русского футуризма сидел кубизм и что футуристические бои были, в сущности, боями за основной принцип кубизма — упразднение «я» в произведении искусства. Виктор Шкловский, первый теоретик футуризма, сформулировал чётче: по его мысли, главной сутью футуризма было отстранение — освобождение от загромождавших язык образов, его освежение, чтоб воспринимающий постоянно удивлялся, непрерывно контактировал с чем-то новым, непредвиденным. В сущности — да, именно это начиналось ещё в импрессионизме и продолжилось в фовизме и кубизме. Шкловскому вторит Кручёных: «Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия — захватанное и изнасилованное. Поэтому я называю лилию еуы — первоначальная чистота восстановлена». А для предельного остранения нужен шок, эпатаж. Люди вроде Бенедикта Лифшица закоренелыми футуристами стать не могли. У Малевича это получилось легко и непринуждённо. Взойдя в футуризм, Малевич берёт и футуристический тон горлана и главаря. Так же разговаривали с людьми и другие футуристы: Маяковский, Кручёных, Бурлюк. Наглость и развязность аж до хамства — фирменный стиль футуристов. Он, созвав жителей Москвы на «футуристический парад», гуляет вдвоём с Алексеем Моргуновым по Кузнецкому Мосту с красной деревянной ложкой в петлице, а вслед за этим в публичной лекции объявляет, что он отказался от разума; он беспардонно ругает Репина и Серова.

Вот — выдержка из статьи «Диспут о современной

живописи»[11].

> «— Господа, — самоуверенно возглашает Малевич, — я надеюсь, что вы постараетесь сдержать свой восторг, вызванный моим интересным докладом!
>
> <…>
>
> — Наша тупоголовая печать напоминает тупых пожарных, гасящих огонь всего нового, неведомого. Во главе этих пожарных стоит бездарный брандмейстер Репин.
>
> В зале поднимается неистовый шум. В воздухе чувствуется неизбежность скандала».

Скандал — вещь для футуристов сладостная, не сопутствующая, не дополнительная, а главная, один из элементов их творчества. «Мы устали звёздам выкать, / Научились звёздам тыкать, / Мы узнали сладость рыкать», — как писал тишайший в миру Велимир.

Конечно, на самом деле Малевич не был таким прирождённым футуристом, как Маяковский. Для этого в нём было маловато внутренних противоречий. Чтобы эпатировать, нужно нести в себе взрывчатку, нужно бороться с чем-то и в себе самом тоже. Казимир Северинович не был раздираем и мучим комплексами и, по большому счёту, не имел внутренней потребности искоренять в себе старый мир и кому-то что-то доказывать. О том же самом диспуте вспоминает Виктор Шкловский — и совсем по-другому, с внутренним пониманием разницы, рассказывает, как Малевич держал речь, спокойным голосом произнося весьма крамольные эпитеты вроде «бездарный пачкун Серов». А когда публика загалдела, Малевич невозмутимо возразил: «Я никого не дразнил, я так думаю». И продолжал читать.

Малевичу было мало простой позитивной программы футуризма — «освежителя» форм. Ему нужно было найти содержание. Поэтому он куда более чуткий критик футуризма, чем Александр Бенуа или даже Корней Чуковский. Он критикует себя и своих — изнутри, уже предчувствуя границы, за которые многие из футуристов не выйдут.

Вот что 3 июля 1913 года Малевич пишет Матюшину:

> «Нас немного работающих, а много работ встречаешь, что они исполнены по какой-то конвульсивной бессмысленной судороге. Я заметил, что в последнее время какая-то лёгкая достижимость в воспроизведении рисунка и как будто видишь в этих

рисунках ещё уверенность в том, что всё хорошо, что бы ни вышло. Мы дошли до отвержения смысла и логики старого разума, но надо стараться познавать смысл и логику нового, уже появившегося разума, „заумного“, что ли, в сравнении мы пришли к заумности, не знаю, согласитесь ли Вы со мной или нет, но я начинаю познавать, что в этом заумном есть тоже строгий закон, который даст право на существование картин. И ни одна линия не должна быть черчена без сознания сего закона, только тогда мы живы».

Удивительно всё-таки! В рамках любой революции, любого нового почина сразу находятся такие, кому всё нипочём, кто валит и сбрасывает с парохода, — и другие, кто и самый свой бунт сразу прозревает в контексте истории, непрерывности, даже в каком-то смысле гармонии и благочестия. Малевич был из других.

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»

В 1913 году в доме Михаила Матюшина на станции Уусикирко состоялся «Первый всероссийский съезд баячей будущего» (футуристов). Присутствовали там только трое: Матюшин, Кручёных и Малевич. Ни Маяковского, ни Бурлюка, ни Хлебникова: тот уже почти было приехал, да пошёл купаться и случайно деньги уронил в воду.

На съезде было решено, что футуристам следует менять театр как самое синтетическое и динамическое из искусств, разом охватывающее и музыку, и поэзию, и изобразительность. Решили поставить ряд футуристических пьес: трагедию «Владимир Маяковский» в авторском исполнении, драматическую сказку «Снежимочка» Хлебникова и оперу «Победа над солнцем» Кручёных.

О постановке оперы «Победа над солнцем» Михаил Матюшин рассказал в своей неизданной книге «Творческий путь художника», а поэт Бенедикт Лифшиц — в воспоминаниях о футуризме «Полутораглазый стрелец».

Это было действо, складывавшееся из странной музыки (Матюшин), диковинного сюжета и слога (Кручёных), а также невероятных декораций и костюмов (Малевич). При этом сотворцы постоянно совещались, текст и музыка подвергались общей критике и менялись. Пьеса была посвящена победе техники и авиации над космическими силами природы, в частности, над солнцем. По ходу сюжета будетлянские силачи разрушали все нормы здравого смысла и боролись с солнцем — символом старого, естественного порядка вещей. Другие действующие лица были такие: Нерон и Калигула в одном лице, Путешественник по всем векам, Некто злонамеренный, Разговорщик по телефону, Пёстрый глаз, Новые, Авиатор, Забияка, Похоронщики и так далее…

Деньги на постановку дали Александр Фокин, хозяин Театра миниатюр на Троицкой, и Левкий Жевержеев — глава «Союза молодёжи» и по совместительству директор фабрики по производству парчи. Они побывали на первых репетициях в Театре миниатюр. Матюшин вспоминал: «Фокин, прослушав первый акт оперы, весело закричал: „Нравятся мне эти ребята!“…»

Сняли Театр Комиссаржевской на Офицерской улице. Денег, однако, дали мало: не хватило ни на нормальный рояль, ни на актёров — большинство ролей играли студенты, которым скромный гонорар казался весьма неплохим, хористов худо-бедно

набрали из оперетты. Только два исполнителя, тенор и баритон, были артистами оперы, и те попросили не писать на афише их имён. Им было стыдно петь такую, например, «чушь»:

Толстых красавиц
Мы заперли в дом,
Пусть там пьяницы
Ходят разные нагишом.
Нет у нас песен,
Вздохов, наград,
Что тешили плесень
Тухлых наяд…

Или такую:

Я ем собаку
И белоножки,
Жареную котлету,
Дохлую картошку.
Место ограничено,
Печать, молчать,
ЖШЧ…

Или такую:

Сарча саранча,
Пик пить,
Пить пик.
Не оставляй оружия к обеду за обедом,
Ни за гречневой кашей.
Не срежешь? Взапуски…

Кручёных играл роль Неприятеля, дерущегося с самим собой, и заодно Чтеца. Общих репетиций было только две — считая генеральную.

Малевичу долго не давали материала для декораций. В конце концов денег дали меньше, чем предполагалось, и времени оставалось мало. Тем не менее он написал за четыре дня 12 огромных декораций, изображавших сложные машины, и создал костюмы. Например, костюмы громадных будетлянских силачей были сделаны из картона, причём плечи он сделал на высоте рта, а головы — в виде шлема из картона, отчего силачи получились

огромными.

Кручёных писал о декорациях и костюмах Малевича:

> «Декорации Малевича состояли из больших плоскостей: треугольники, круги, части машин. Действующие лица в масках, напоминающих современные противогазы. „Дикари“ (актёры) напоминали движущиеся машины. Костюмы по рисункам Малевича же были построены кубически: картон и проволока».

Этот картон, между прочим, спас одного из актёров — певца Рихтера, который исполнял роль Авиатора. По ходу пьесы Авиатор-Рихтер пел свою арию «Озер спит», а Некто злонамеренный выползал на сцену и стрелял в него из ружья. Выстрел должен был быть холостым, но перед генеральной репетицией кто-то оказался и вправду злонамеренным и вложил в ружьё пыж. Картонные латы защитили Рихтера, он отделался ушибом.

Помимо декораций и костюмов Малевич сделал и осветительную работу. В те времена современной осветительной аппаратуры ещё не было, тем интереснее его изобретение, которое, по воспоминаниям Бенедикта Лифшица, сделало спектакль поразительным, — «прожектора выхватывали из темноты то один, то другой предмет», «свет стал началом, творящим форму». Лучи отсекали всё, что не вписывалось в объёмы кубов или шаров. Лившиц отмечал, что найденный Малевичем приём был сходен со скульптурным динамизмом Умберто Боччони — итальянского футуриста, чьи работы Малевич знал и высоко ставил. Так что вдобавок к декорациям Малевичу удалось создать и трёхмерное (плюс время) зрелище.

Бенедикт Лифшиц вообще считал, что Малевич спас всю пьесу:

> «Это была живописная заумь, предварявшая исступлённую беспредметность супрематизма, но как разительно отличалась она от той зауми, которую декламировали и пели люди в треуголках и панцирях! Здесь — высокая организованность материала, напряжение, воля, ничего случайного, там — хаос, расхлябанность, произвол, эпилептические судороги…»

Малевич позже приводил «Победу над солнцем» в пример своим ученикам, сравнивая себя с Павлом Филоновым, который делал декорации для «Владимира Маяковского»: «Мне удалось за

три дня записать двенадцать аршин холста, а Филонов за три дня написал три большие станковые картины. И получилось, что на моих холстах был виден каждый маленький винтик, он виден был на весь театр. А когда поставили картины Филонова, то оказалось, что дальше второго ряда ничего не было видно». Потому что, торжествовал Малевич, «у меня — не живопись, а цветопись, я покрываю цветом всю плоскость, чтобы луч зрения имел ровно одну опорную точку и глаз не „увязал“ в разных пространственных расстояниях». Писать декорации ему приходилось под глум артистов оперетты, которые играли в этом театре.

Музыка Матюшина тоже была, как и стихи Кручёных и декорации Малевича, «беспредметной». В то время Матюшин занимался созданием звуковых микроструктур, разрушая привычную темперированную систему. Его микроструктуры должны были основываться на ультрахроматике: не полтона, а четверть, треть тона также были в ней важны. В «Победе над солнцем» этого не было, но были зато всевозможные звуковые эффекты, к примеру грохот пушек и шум работающего мотора.

Он писал Матюшину из Москвы в сентябре 1913 года: «Ах, как бы я хотел Вас увидеть, хоть один день, что с музыкой у Вас, у меня большая надежда, что Вы вывезете, побольше взрыва и стона земли, где огонь, а также метания цилиндрических звуков прищемляющих железо, медь, и артиста. О как всё рисуется мощно, сильно».

Михаил Матюшин, как и Алексей Кручёных в стихах, так и не стал настоящим супрематистом музыки — ни Арнольдом Шёнбергом, ни Джоном Кейджем. Всё это (что Малевич воспринял бы как своё), вся эта «застывшая масса музыкального куба» появилась в музыке иначе или позже.

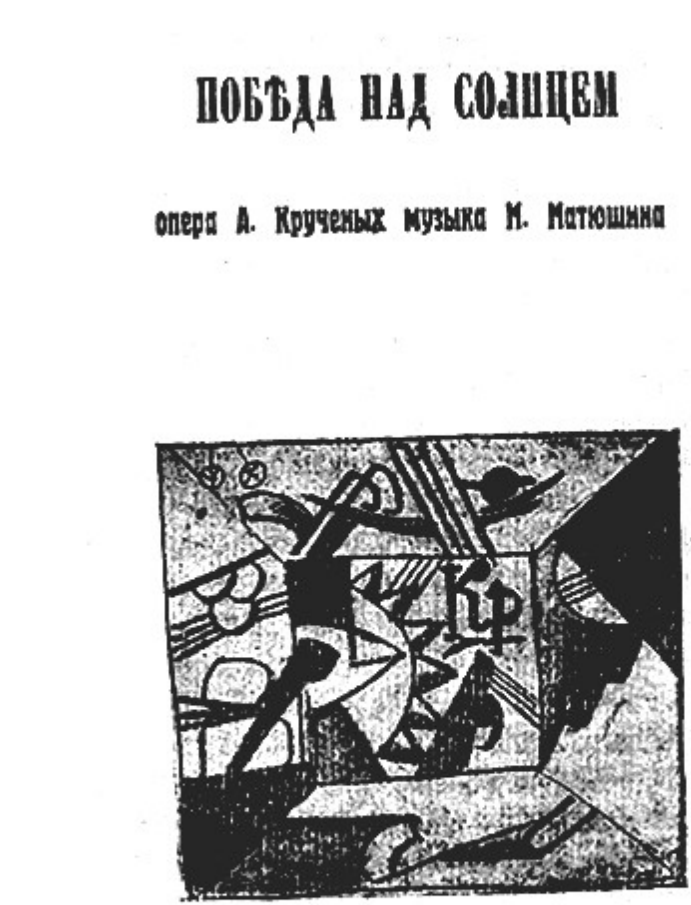
Наконец появились анонсы в газетах — в «Луна-парке» состоятся «первые в мире постановки футуристов театра». 2 и 4 декабря — трагедия «Владимир Маяковский», а 3 и 5 декабря — опера Матюшина «Победа над солнцем». Жевержееву удалось создать ажиотаж, все билеты были проданы мгновенно, несмотря на высокие цены. Любопытство подогревали газетчики: в одном из консервативных изданий появилась «Исповедь актёра-футуриста» — студента, который ради заработка решился участвовать в спектакле «Владимир Маяковский», но, в конце концов, совесть и достоинство взяли верх, и он с возмущением отказался декламировать «такой бессмысленный вздор, как стихи Маяковского». Конечно, всё это дополнительно усилило интерес публики.

И вот наступил день премьеры. Зал был полон. За день до

этого с успехом прошла премьера «Владимира Маяковского», который, конечно, держался в большой степени на фигуре автора, он же главный и почти единственный исполнитель, он же — лирический герой. Было, конечно, и возмущение, но всё же Маяковский скорее имел успех, чем наоборот. «Победа над солнцем» вызвала у публики гораздо более противоречивые чувства. Она начиналась с хлебниковского пролога, всячески зазывавшего в театр:

> Созерцавель поведёт вас,
> Созерцебен есть вождебен,
> Сборище мрачных вождей
> От мучав и ужасавлей до веселян и нездешних смеяв
> и веселогов пройдут перед внимательными видухами
> и созерцалями и глядарями: минавы, бывавы, певавы,
> бытавы, идуньи, зовавы, величавы, судьбоспоры и
> малюты.
> Зовавы позовут вас, как и полунебесные оттудни.

Публика смеялась и свистела. После пролога два будетлянских силача в треугольных шлемах разодрали занавес надвое вместо того, чтобы его раздвинуть. Малевич в статье «Театр» (1917) описывал это так: «Завеса разорвалась, разорвав одновременно вопль сознания старого мозга, раскрыла перед глазами дикой толпы дороги, торчащие в землю и в небо».



Обложка к изданию оперы на музыку Михаила Матюшина «Победа над солнцем». Бумага, печать. 1913 г.

Зрители реагировали: не переставая стоял страшный шум и скандал, кто вопил радостно, кто возмущённо. В рецензии на спектакль было написано: «Почти после каждой реплики в публике раздавалось какое-нибудь остроумное словечко, и вскоре в театре сделалось вместо одного два представления: одно — на

сцене, другое — в публике». Среди публики сидели московские эгофутуристы, разодетые в парчу и шелка, с ожерельями на лбах и рисунками на лицах. Спонсор Фокин присоединился к возмущённым воплям и в конце спектакля, когда публика принялась вызывать автора, закричал из ложи: «Его увезли в сумасшедший дом!» Для Кручёных не было лучшего комплимента: его назвали безумцем!

Так родилась эта уже почти супрематическая вещь, первая рок-опера в мире. В целом, опера удалась, хотя Маяковский за счёт своих актёрских данных имел больший успех. Малевич был весьма доволен своими декорациями и эскизами. Для него «Победа над солнцем» стала первым опытом выхода из кубизма. Позднее он говорил, что супрематизм родился именно в работе над этой оперой. Действительно, здесь был сделан решающий шаг, но не последний — нужен был ещё один, чисто живописный. Таким шагом стал кубофутуризм, совместивший футуризм и алогизм с кубизмом и переплавивший их в нечто небывалое, далёкое от того и другого.

ШАГ ПЕРЕД ПРЫЖКОМ

Кубофутуризм стал решающим шагом Малевича к супрематизму. Нельзя сказать, что это просто смесь кубизма и футуризма. Он уже немножко «выглядывает» из живописи, не помещается в ней целиком из-за попыток изобразить на ней разные дискретные точки времени. Такова картина «Точильщик (Принцип мелькания)» (1912): на ней изображается чистое движение — нож, который виден сразу в разных точках, так как мелькает быстрее, чем человеческий глаз может за ним уследить. Кубофутуристический портрет Клюна тоже состоит из разновременных обликов и ассоциаций. При этом, как видим, впечатления по-прежнему только зрительные. Кубофутуризм — всё-таки по-прежнему живопись, переходное состояние формы. А вот когда к нему присоединяется алогизм — вот тут-то форма начинает трещать по швам.

Начало алогизма — это картина «Англичанин в Москве» (1914–1915). Картина наполнена предметами, не связанными между собой поверхностным законом (физическим или сюжетным). В то же время её можно расшифровывать, она увлекает, как возможный текст для толкования. Например, свет, исходящий из рыбы, штыки, маленькая церковь, половина лица, свеча, сами слова с их смыслом и отдельные буквы этих слов с их графикой. Можно поэлементно «собрать» картину и прочитать её. Причём, читая, мы наткнёмся на скрытые цитаты (из Евангелия, эскизов к спектаклю «Победа над солнцем», картины Виктора Кандинского «Дама в Москве»). Иными словами: картина алогична и при этом Символична. Закон ей даёт сам художник, исходя из своих идей. Главное в «Англичанине» — геометрия. Буквы «Т», кресты, соотношение размеров объектов (огромная рыба, маленькая церковь), их направленность (рыба вверх), цвет (стрелка красная, рыба ярко-белая, а церковь сине-серая), внутреннее соотношение цветов как источников света — всё это, с одной стороны, даёт картине чёткую структуру, с другой — наполняет её внутренним движением. Для вдумывания в картину нужно, прежде всего, отвечать на вопросы «где?» и «куда?»: куда метят штыки и другие острые предметы? — где вторая половинка лица англичанина? — на что, или откуда, направлена красная стрелка? Мы видим чёткую геометрическую композицию — это от кубизма; но при этом крайне динамичную, наполненную смыслами, такую, которую можно прочитать как текст — это от футуризма. При этом кубофутуризм нельзя понимать как смесь одного и другого. Тут есть кое-что совершенно новое. Ведь если

рассматривать «Англичанина в Москве» только как произведение визуального искусства, может получиться ерунда, на плоском поле холста он действительно проигрывает и Рембрандту, и Мане. Таким сопоставлением с удовольствием занималась консервативная критика того времени, пытаясь найти мотивации, по которым художники вдруг перестали «делать красиво» и перешли на «грубую мазню», полную «ложного глубокомыслия».

Летом 1913 года Малевич живёт в Кунцеве, где пишет на трёх деревянных полках разломанной этажерки три картины. С деньгами у Малевича было в то время совсем плохо — на холсты не хватало, болели дети, которые в этот период жили с ним и его второй супругой, а не с матерью. Поэтому он и взял вместо холстов полки. По углам заметны кружочки — места креплений для стоек. Одна из этих картин — «Корова и скрипка». Принцип названия взят футуристический — сопоставление далековатых вещей. (Кручёных говорил: «Лучшая рифма к корове — театр»; Каменский в 1914 году назвал книгу «Танго с коровами».) Скрипка пришла на эту картину из Пикассо, корова — с вывески мясной лавки. Они изображены в разных стилях, чтобы подчеркнуть контраст. Малевич: «Интуитивное чувство нашло в вещах энергию диссонансов, полученных от встречи двух противоположных форм». На обороте картины написано:

> «Алогическое сопоставление двух форм — „корова и скрипка“ — как момент борьбы с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрассудками. К. Малевич».

На двух других полках от этажерки — картины «Туалетная шкатулка» и «Станция без остановки» (в Кунцеве поезда не останавливались).

Все эти картины Малевич пометил 1911 годом, чтобы показать, что он успел стать «заумником» раньше всех. Слова и предметы на них взяты по принципу зауми. Нередко что-то выдернуто напрямую из жизни, потому Малевич какое-то время называл такой способ писать — заумным реализмом. Вещи на картине — знаки. Между ними алогичные, умозрительные связи, как на иконах, только в другой, не религиозной, а «бытовой — предметной — реальной» системе, а что это за система, «автору неизвестно». («Содержание картины автору неизвестно».) Но само её существование подразумевается.

С точки зрения живописи это можно называть кубизмом, кубофутуризмом, «заумным реализмом» — как угодно. Но если выглянуть за пределы живописи и посмотреть, то мы увидим, как потихоньку, именно начиная с этих картин, Малевич начинает

пробираться к «своему заветному». «Заумный реализм» — ещё одна ступенька к супрематизму. В нём уже есть полёт над живописью, есть попытка избавиться от предметности, хотя бы путём случайного выбора объектов, путём своеобразного отношения к реальности, которая не думается, а просто берётся, как нота, буква или краска. Для окончательного — надо было посмотреть на картину не как на живопись, а как на чистый новый смысл, — сделать то, к чему стремились Кручёных и Хлебников в слове. Да и не они одни, и не только в слове. Эксперименты в этом направлении велись везде и всюду.

Бенедикт Лифшиц пишет в «Полутораглазом стрельце»:

> «Прежде всего: в чем следовало искать *объективных* признаков тождества элементов двух различных искусств? Наивный параллелизм Рембо с его сонетом о цвете гласных был блестящим отрицательным примером субъективного подхода к вопросу. Надо было двигаться в диаметрально противоположном направлении. Это значило в первую очередь выбросить за борт всякую специфику: никаких конкретных красок, никаких конкретных звуков! Никаких метафор, которыми с отвратительным легкомыслием пользуются для установления соответствий между музыкой и архитектурой, поэзией и музыкой и т. д.!»

Значимым полем экспериментов становились собственноручные книжки футуристов, в изготовлении которых принимал участие и Малевич; словесные композиции Ольги Розановой; за границей — идеограммы Гийома Аполлинера и Филиппо Томмазо Маринетти («освобождённое слово»). Но для Малевича и этот сплав визуального и словесного явно не самоцель, а торопливый переходный этап. Он в своих набросках в это время уже уходит дальше.

Малевич начинает делать так: иногда попросту пишет карандашиком на подвернувшихся клочках бумаги разные слова и заключает их в рамки-идеи. Например, в рамке написано: «Деревня». И объяснено ниже, тоже карандашиком — «вместо писания хат уголков природы лучше написать „Деревня“ и у каждого возникнет она с более подробными деталями с охватом всей деревни». Такие же прямоугольнички заключают слова: «Полёты Перу», «ДраКа на бульваре», «Кошелёк вытащили в трамвае». Карандашный прямоугольник — как бы контекст, превращающий слово в объект. Он словно рамка, «блюдечко», в котором слова сами, по желанию видящего, могут превратиться в «любую, какую угодно» картину. Эти стихорисунки/словообразы,

эти мусорные бумажки не просто позволяли Малевичу думать с карандашом в руке; ими он воплощал прежде неслыханные отношения визуального и словесного.

Но Малевичу не хватает произвольного «чего угодно», не хватает освобождения. Ему нужно схватить новый закон. У него возникает вопрос: что такое должно быть в этом прямоугольничке, чтобы оно могло само, без произвола художника, стать «любым, чем угодно»?

Мусорные бумажки — прямые, самые близкие предшественники «Квадрата». Он уже совсем рядом. За углом.

«ВЕРБОВКА»

Когда мир впервые узрел супрематизм? Считается, что в декабре 1915 года на «Последней футуристической выставке картин „0,10“», где экспонировались «Чёрный квадрат» и другие супрематические композиции Малевича, числом тридцать девять. Но на самом деле всё было не совсем так…

Наталья Давыдова, племянница (дочь родной сестры) Николая Александровича Бердяева, родилась в 1875 году, училась рисованию в Киеве, вышла замуж за предводителя дворянского собрания Киевской губернии, потомка декабриста Давыдова, и в 1900 году основала в селе Вербовка мастерскую народной вышивки (артель художественного труда), в которой было около тридцати вышивальщиц. Это была не единственная мастерская на Украине: на них пошла мода, украинские помещики и интеллигенты озаботились возрождением народного искусства и принялись создавать мастерские росписи и шитья и собирать традиционные орнаменты. В 1906 году Наталья Давыдова организовала Киевское кустарное общество, чтобы «содействовать развитию кустарной промышленности в губерниях: Киевской, Волынской, Подольской, Черниговской, Полтавской и прилегающих к ним местностям, населённых малорусским племенем». А в 1912 году произвела в своих мастерских модернизацию и устроила при них ремесленные школы. Продукция артели «Вербовка» славилась, одна из крестьянок даже носила на цепочке золотую медаль, полученную на выставке в Лондоне.

Стремительно рождающемуся российскому авангардизму народные промыслы были интересны с самого начала. Например, немало узоров для вышивок есть у Гончаровой, она показывала их на выставках вместе с другими картинами. Поэтому, когда в 1915 году в Вербовке появилась Александра Экстер и стала её художественным руководителем, вышивальная мастерская превратилась в поле осуществления авангардистских концепций. Получилось удивительно: наиболее традиционная сфера искусства тесно сплелась с самой экспериментальной.

И вот в ноябре 1915 года Давыдова и Экстер устроили в Москве в галерее Лемерсье выставку «Современное декоративное искусство Юга России». Там и познакомились с ними Малевич и другие художники его круга, и хотя ни шарфов, ни подушек с супрематическими орнаментами мастерицы к показу вышить не успели, на выставке было представлено три его проекта. Это супрематические композиции, взятые с тех самых полотен,

которые месяц спустя будут выставлены на «0,10». Так вот и состоялся дебют супрематизма — среди работ украинских вышивальщиц, помещённый в те же поля, где вырос и сам Казимир. Правда и то, что его проекты не похожи на остальные декоративные экспонаты, например, на пышные и экспрессивные работы по эскизам Экстер. Но нам важна та лёгкость, с которой Малевич поспешил показать супрематизм не в «серьёзном» искусстве, а среди вышивок. Это не имело значения, такова была сила концепции. И ещё — тот факт, что Малевич легко дал свои работы для выставки орнаментов, свидетельствует: он стремился не скрыть супрематизм от всех, чтобы его никто не увидел до выставки, — а, наоборот, как можно скорее раскрыть и тем застолбить своё изобретение.

Ко второй выставке мастерской, которая прошла в декабре 1917 года, было готово более четырёхсот образцов супрематической вышивки гладью и аппликациями, преимущественно на шёлке. Чего там только не было: ленты, коврики-гобелены, полотенца, скатерти, шарфы, наволочки-чехлы для подушек, халаты, сумки, даже веера и ширмы. Супрематические композиции служили орнаментом, то есть — вроде принтов — накладывались на изделия сверху, не меняя их кроя. Критика ухватилась за «Вербовку». «Беспредметные арабески гораздо уместнее в декоративном искусстве, нежели в раме под названием картины», — писал критик Тугендхольд. На самом деле они были равно уместны и там, и тут, и ещё много где. Очень много дал опыт создания орнаментов Надежды Удальцовой и Любови Поповой, приобщённых Экстер и позднее Малевичем к «Вербовке». Можно сказать, что их картины вышли из этих образцов. Про Ольгу Розанову так сказать нельзя, её образцы и картины равносильны, но тоже связаны. И ещё один важный момент: оказывается, супрематизм был коллективным искусством с момента его рождения. Коллективными были и замыслы, и исполнение.

Если бы не война и революция — супрематизм был бы растиражирован, вошёл в моду; стал бы уже не суперграфикой, а дизайном мебели, одежды; Коко Шанель взяла бы супрематические формы за основы для своих платьев. К сожалению, всё пошло не так. В 1919 году Наталья Давыдова переехала в Одессу, была вместе с сыном арестована. Сын погиб. Давыдова эмигрировала и работала у Коко Шанель вышивальщицей. В 1933 году она покончила с собой в Париже. И это — на самом деле трагическая судьба; трагическая ввиду невостребованности того дела, которым она занималась всю жизнь.

Что же до нашего героя, то он никогда не считал, что философская, мирообразующая сущность супрематизма противоречит его прикладному использованию. Наоборот: супрематизм появляется на вещах «как превращение или воплощение в них пространства, удаляя целостность вещей из сознания»[12].

КВАДРАТ И ДРУГИЕ СУПРЕМЫ

Казимир Малевич — уникальный художник. Он создал множество прекрасных, своеобразных полотен. Одни только крестьяне обеспечили бы ему благодарное признание потомков. Но ему этого оказалось мало, и он написал картину, в результате которой при звуке его имени про крестьян, как правило, никто не вспоминает. Говорим «Малевич» — подразумеваем «Чёрный квадрат». Можно сколько угодно доказывать, что это несправедливо, что «ЧК» — лишь первая из супрем, краеугольный камень системы (и мы этим доказательством займёмся), и что Малевич интересен даже и не только супрематизмом. Но для широкого мира Малевич навсегда останется квадратом. Никуда не денешься от мифологии квадрата, мистики квадрата, профанации квадрата, возмущения квадратом, страха перед квадратом, оправдания квадрата, переоценки квадрата, трактовки квадрата.

Надо сказать, что сам Казимир Северинович нёс свой квадрат с достоинством, отлично понимая, что сделал, и стремясь, чтобы все остальные тоже хорошенько поняли. Это был сильный человек, вовсе не из тех художников, чьё искусство сильнее их самих. Малевич был абсолютно равен своему квадрату. Он долго шёл к нему, и, заполучив, не опустил руки. Квадрат — его максимум, экстремум — не стал для него обрывом в бездну. Малевич взял свой квадрат и принялся вытаскивать из него, как из цилиндра фокусника, всё, что в нём было. Там оказалось ещё много первозданных сокровищ; нельзя сказать, что они по сравнению с квадратом ничего не стоили, и всё же — они были уже развитием, произведением, они были получены традиционным, понятным «химическим» способом. Появление же квадрата казалось чистой алхимией, каким-то волшебством — чудесным или зловещим. Отсюда его гипноз. «Я покрыл вас квадратом!» — совершенно справедливо сказал Малевич собратьям-художникам, ссорясь с ними несколько лет спустя.

На деле качественный этот переход готовился, как мы видели, долго. Первые отголоски, дальние подступы можно узреть уже в кубофутуристических работах; затем прибавился алогизм. В 1914 году Малевич называет себя «февралистом». Этот термин так и остался его внутренним, февралистской работой он считает, например, «Корову и скрипку»; можно с некоторой натяжкой сказать, что феврализм означает абсурд, примерно то, из чего вырос дадаизм. Так Малевич продвигался, сам не понимая как, всё дальше и дальше, и на выставке «Трамвай В» в марте

1915 года, названной «Первой футуристической выставкой», вывесил уже почти супрематическую работу. Она называлась «Композиция с Моной Лизой» (1914) и в полной мере предвещала то, что готовилось. Характерен выбор «Моны Лизы»: это работа легендарная, мифологическая, особенно расцвёл ажиотаж после того, как в начале 1910-х годов «Джоконду» украли из Лувра. Малевич вырезал портрет из открытки, лицо перечеркнул, а в уста вложил окурок. Перекрывая и Мону Лизу, и друг друга, на безмятежном белёсом фоне плавают совершенно другие, доселе незнакомые герои. Вот они: синий треугольник с глазом, белый, розовый, красный и чёрный прямоугольники, плоскости, кривые, свитки — в непонятных сочетаниях, вне всякой связи друг с другом. Наверху сбоку написано: «Частичное затмение». Надпись тоже является частью картины. Вообще работа смотрится как анонс к будущему «Чёрному квадрату». Смотрите, это частичное затмение, а скоро будет полное.

И оно последовало. В конце мая 1915 года Малевич сидел на даче в Кунцеве и делал рисунки для второго издания брошюры «Победа над солнцем», которое задумал Матюшин. 27 мая Казимир Северинович пишет Матюшину:

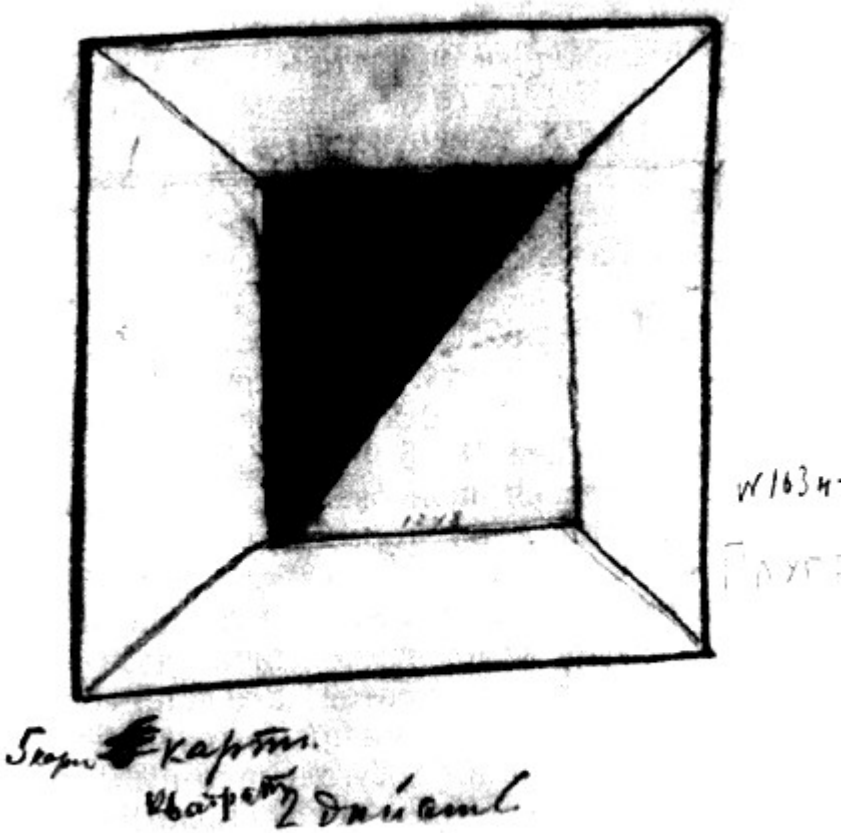
> «Я нашёл у себя один проект и нахожу, что он очень нужен теперь для помещения в книге… Рисунок этот будет иметь большое значение в живописи. То, что было сделано бессознательно, теперь даёт необычайные плоды». Был ли этим эскизом рисунок чёрного квадрата, теперь уж не узнаешь. В другом письме Матюшину, уже начала июня, Малевич прямо говорит о нём: «Посылаю Вам три рисунка в том виде, какими они были сделаны в 1913 году. Три завесы задние. 1-я завеса — чёрный квадрат, который послужил мне многим, издавая из себя массу материала, его я очень прошу Вас поместить на обложке или внутри».

Теперь становится ясно, почему сам Малевич датировал «Чёрный квадрат» 1913 годом: он впервые появился в декорациях оперы «Победа над солнцем». Чёрный квадрат вместо солнечного круга (декорация к пятой сцене первого действия) задуман был как выражение победы активного человеческого творчества над пассивной формой природы. Но тогда он появился действительно бессознательно, вернее, случайно, теперь же полностью созрел.

Находился ли Малевич в особенном состоянии в конце мая — начале июня 1915 года, когда писал «Чёрный квадрат»? В коротких письмах Матюшину ничего такого будто бы не заметно. Сам Казимир Северинович утверждал потом, что во время

написания «Квадрата» перед ним по полотну всё время просверкивали молнии, что неделю он не мог ни спать, ни есть. Спрашивать «существовали ли эти молнии на самом деле» — дело зряшное. Какое уж тут «самое дело»! «Чёрный квадрат» налицо, а больше мы ничего не знаем. Очевидно, что летом 1915 года в Кунцеве Малевич испытал мощный прилив вдохновения, сильнейший экстаз, и после двух лет беспрестанных формальных поисков одним прыжком оказался в беспредметности. Он перелетел невидимую границу и стал тем, кем хотел стать, совершил то, что стремился совершить.

Это новое родилось с такой лёгкостью, потому что было обусловлено всем путём и самой личностью Малевича. Его, похоже, никогда не интересовало видимое. Вернее, для него всегда было «например, видимое» то, с чем приходится иметь дело в силу определённого устройства мира. Поэтому он легче и свободнее других мог воспринимать плоскость холста и живописные средства как условности. Именно поэтому Малевич так легко в течение десяти лет прошёл все современные ему стили. Внести движение, текст, объём, вынести за скобки «разсудок»? — пожалуйста. Для этих новинок Малевичу не приходилось переустраивать свой способ думать. Малевич был готов к супрематизму всегда, он был супрематистом по своей природе, был для него создан. Беспредметность для Малевича не просто гениальная находка в области формы, как для Владимира Татлина, не просто новый способ ощутить цвет, как для Ларионова, а долгожданная встреча, духовная необходимость, возвращение на родину. Вот, наконец, и воплощено то, что жило в нём всегда, что близко его духу и уму.



Эскиз декорации к опере «Победа над солнцем». К. С. Малевич. Литография. 1913 г.

Хотя Малевич уверял, что «Чёрный квадрат» был написан в 1913 году, примем за правильное время год 1915-й, конец весны или начало лета. Картина представляет собой полотно размером 79,5 на 79,5 сантиметра, на котором изображён чёрный квадрат на белом фоне. Он — часть триптиха, в который также входят

чёрный круг и чёрный крест. Если квадрат разложить, как коробку, получится крест. Если его закрутить, выйдет круг. С квадратом и кругом ничего не поделаешь: в объёме они лишь превращаются в куб и шар.

Дальше Малевич нарисовал ещё 36 супрематических композиций, в которых главное — форма и чистый цвет. Сначала чёрный, самый контрастный; затем красный, синий и жёлтый. Формы также сначала простые, затем сложнее. Увеличивалось постепенно и количество элементов на холсте. «Супрематизм (с восемью красными прямоугольниками)», «Супрематизм (с синим треугольником и черным прямоугольником)» и т. д. — все эти полотна Малевич написал летом 1915 года. Там были не соприкасающиеся прямоугольники, были и более сложные геометрические фигуры разных цветов, и многофигурные композиции, в которых формы пересекались. Никаких внутренних пропорций, никаких сюжетов, впечатлений, эффектов, ничего. Только геометрические фигуры чистых цветов на белом фоне, который служит космосом, где нет ни цвета, ни веса. Многие сравнивали супрематизм с пространством иконы с её ярким локальным цветом; в таком пространстве тоже не работают земные физические законы. Но в иконах есть обратная перспектива, здесь же — только чистая плоскость.

«Повешенная же плоскость живописного цвета на простыне белого холста даёт непосредственно нашему сознанию сильное ощущение пространства. Меня переносит в бездонную пустыню, где ощущаешь творчески пункты вселенной кругом себя», — писал Малевич. Конечно, тут сыграли свою роль детские впечатления от украинских белых печек и полотенец, расписанных и расшитых кониками и петухами. Но в результате был создан новый суперстиль, который невозможно произвести из чего бы то ни было прежнего, — чистое изобретение, чистое творчество.

«Я — не подражатель природе, я — творец нового!» — это впервые было провозглашено так чётко, так предельно последовательно. В этих работах не осталось ничего фигуративного, ни малейшего следа предметности. Только то, что есть в живописи: цвет, форма и композиция. Они и являлись, по Малевичу, истинным и самоценным содержанием картин. На такой шаг мог пойти только очень трезвый и бесстрашный художник: «отказаться от разума» может лишь тот, кто не боится сойти с ума от абсолютной свободы, кто не имеет нужды хвататься за окружающий мир, кто находит достаточную опору в своей силе духа. При этом сами картины нередко назывались так, будто предполагалось их предметное содержание: «Живописный

реализм футболиста — красочные массы в четвёртом измерении» (1915), «Живописный реализм мальчика с ранцем — красочные массы в четвёртом измерении» (1915), «Красный квадрат — живописный реализм крестьянки в двух измерениях» (1915). Слово «реализм» указывает на то, что раньше это слово использовалось неверно — в значении рабского копирования натуры, и только теперь оно обретает своё истинное значение. Кстати, заметим, что в названиях нет «трёхмерных» картин — только двухмерные («…в двух измерениях») или уж сразу четырёхмерные («в четвёртом измерении»). Двухмерные — понятно: это плоскость. Четырёхмерные — не по Эйнштейну; скорее, это четвёртое измерение пришло из книги Петра Успенского, повлиявшей на многих символистов и футуристов: чтобы постичь четвёртое измерение, нужна высшая интуиция, духовное прозрение. Тут Малевич не преувеличивал. Одно из поразительных его свойств — сочетание здравого смысла с нередкими экстатическими подъёмами.

Откуда взялось слово «супрематизм»? Его придумал сам Малевич. Латинское слово *supremus* означает «наивысший». В польском языке с корнем «супрем» образовалось слово «супремация» — «главенство», «превосходство» (например, папы над прочими епископами). Малевич объяснил этим словом превосходство цвета в живописи, а заодно и превосходство самого направления над всеми прочими.

Замыслив супрематизм, Малевич столкнулся с невиданной доселе для живописца трудностью. Дело в том, что чёрный квадрат, крест и прочее — очень легко нарисовать. Надо лишь знать, *что* следует создать: геометрические, одноцветные, ортогонально размещённые в плоскости холста объекты на белом фоне. Практически мы видим изобретение, которое легко подхватить и выдать за своё, или во всяком случае размазать авторство. Малевич с этим положением дел был в корне не согласен. У него с супрематизмом был роман, это новшество было им прочувствовано. Поэтому, создав летом 1915 года 40 супрематических картин, он некоторое время таил их. (Такое бывало в искусстве всегда: например, Антонио Вивальди не записывал некоторые свои музыкальные изобретения в партитуре — опасался, что украдут.) Однако в сентябре 1915 года, за три месяца до выставки, к Малевичу в мастерскую неожиданно нагрянул Иван Пуни.

Иван Альбертович Пуни был внуком итальянского композитора Чезаре Пуньи (Цезаря Пуни), написавшего множество балетов для петербургских императорских театров («Ундина», «Эсмеральда», «Дочь фараона» и другие ставятся до

сих пор — это прекрасная танцевальная музыка) и сыном виолончелиста Альберта Пуни. Подолгу живал в Париже, где изучал кубизм. Молодой — тогда ему было лишь 22 года. С 1913 года в их квартире в Петербурге на Гатчинской улице собираются художники и вообще богема. Они были небедные люди, Пуни любил всё организовывать. В 1915 году именно он, вместе с женой Ксенией Богуславской, тоже 22-летней, готовил «Последнюю футуристическую выставку картин „0,10“», и вот случайно зашёл к Малевичу и застал его за работой.

Малевич испугался. Когда Пуни ушёл, он немедленно засел за письмо Матюшину:

> «Дорогой Михаил Васильевич!
>
> Я попался как кур во щи. Сижу, развесил свои работы и работаю, вдруг отворяются двери и входит Пуни. Значит, работы видены. Теперь во что бы то ни стало нужно пустить брошюрку о моей работе и окрестить её и тем предупредить моё авторское право. Жду с нетерпением вашего совета. 1-го декабря открытие выставки. Помогайте. Скоро на войну и это моё последнее выступление.
>
> *Ваш Казимир.*
>
> *[Сбоку приписка] Письмо это разорвите».*

Пуни, конечно, вовсе не собирался перенимать и похищать супрематизм. Но Малевич беспокоился не зря. Действия его оказались вполне адекватными. Пуни рассказал об увиденном Ольге Розановой, которая примерно в то же время открыла для себя беспредметность, и она успела до выставки сделать несколько живописных работ в супрематическом духе. Да и вообще: само понятие беспредметности витало в воздухе, и если к супрематизму пришёл он один, то беспредметность давно уже должна была как-нибудь ярко проявиться. Кто первый создаст нечто грандиозно-новое в беспредметном духе — тот и станет лидером нового направления, а остальные уже так, сбоку припёка. Малевич сбоку быть не собирался и поспешил обнародовать своё открытие, чтобы застолбить авторство. Так явилась на свет брошюра «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм». Матюшин в срочном порядке издал её. Это была первая объяснительная записка Малевича, именно та, с которой начались его теоретические работы. Кстати, Матюшину супрематизм не понравился; он в своих письмах высказывал Малевичу критику, на которую, тоже в письмах, тот отвечал.

Брошюрой Малевич не ограничился. Спеша, чтобы о его открытии узнали как можно скорее, ещё до «0,10» он выставил три свои работы на выставке народных промыслов. Кроме того, в октябре 1915 года Малевич пригласил к себе в мастерскую Александру Экстер. Она побродила по мастерской и отозвалась неопределённо, мол, нашла для себя много новых мыслей. Наивный Малевич обрадовался: главная проповедница кубизма полюбила его супрематизм! Однако он радовался рано. Кубисткам супрематизм не понравился. Он показался им чересчур, шокирующе простым, декоративным, дилетантским. Первая реакция была — отвержение. Экстер вовсе отказалась от участия в выставке. Удальцова и Попова отказываться не хотели, но им было стыдно висеть рядом с работами, которые «и ребёнок может нарисовать». Узнав, что Малевич «выходит из футуризма», участники выставки возмутились и приказали Малевичу отказаться от слова «супрематизм» не только в названии выставки, но и в списке работ в каталоге. То есть они попытались объявить супрематизм частью кубизма и коллективным открытием. Малевич на такое пойти не мог. Для вида он согласился с этими требованиями, но всё-таки не сдался. «Надели узду, но не знаю, удастся ли им меня зануздать».

МАРСОВО ПОЛЕ, № 7.
ПОСЛѢДНЯЯ
ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ
ВЫСТАВКА КАРТИНЪ
„0,10“
(НОЛЬ-ДЕСЯТЬ)
составятъ участники выставки „Трам-
вай В“, 50% чистой прибыли въ пользу
Лазарета Дѣятелей Искусства.
ВЕРНИССАЖЪ – 19-го Декабря, плата за входъ 1 рубль.
ОТКРЫТІЕ – 20-го Декабря, плата за входъ 50 коп.
Въ день Вернисажа выставка открыта съ 4 час. дня до 8 ч. в.
Въ день Открытія и прочіе дни съ 10 час. до 5 час.
Входная плата въ день вернисажа 1 р. Въ день открытія 50 к.,
прочіе дни 50 коп. Станціонъ 50 коп.
Трамваи №№ 1, 2, 3, 12, 15, 22.

Афиша «Последней футуристической выставки картин „0,10“». Бумага, печать. 1915 г.

«Последняя футуристическая выставка картин „0,10“» открылась в декабре 1915 года в помещении Художественного бюро Надежды Добычиной. Несмотря ни на что, Малевич уже прямо на выставке приклеил к стене листок со словами «Супрематизм живописи» да ещё и распространил среди посетителей брошюру и листовку. Так «последняя футуристическая» стала «первой супрематической». В ответ на это кубистки нашли выход из положения — над своей экспозицией повесили плакат: «Комната профессионалов живописи». Имелось

в виду — в отличие от дилетанта Малевича…

Градус соперничества был высочайший: кто нашёл приём новее? кто автор? у меня не украли (или — как бы упредить)? Если Малевич не смог утаить супрематизма и теперь стремился как можно шире раструбить о нём, то Татлин, наоборот, не показывал своих работ до самой выставки и устанавливал их, когда по лестнице уже поднимались первые посетители. Татлин вообще отличался подозрительностью. У него была на то веская причина. Однажды в Париже он притворился слепым бандуристом и втёрся в мастерскую Пикассо натурщиком. Когда мэтр куда-то на минутку вышел, Татлин увидел подвешенные на нитках части скрипки и бросился их зарисовывать. Потом из этого вышли все его контррельефы. Татлин любил рассказывать эту историю, по-разному её варьируя, — например, иногда упоминал, что Пикассо ему подарил мешок тюбиков с краской. Одним словом, он считал себя избранником и преемником. А тут — Малевич! Невдомёк было Татлину, что принцип Малевича был идеалистическим, а его — материалистическим, по сути конструктивистским. Поставить глаз под контроль осязания, изучить свойства материи — Малевича всё это совершенно не могло интересовать, и подглядывать у Татлина ему было нечего. Но Татлин этого не понимал, и сия ошибка ему очень портила жизнь.

Атмосферу вокруг выставки «0,10» живо передаёт Варвара Степанова — театральный художник и жена Александра Родченко, записавшая несколько лет спустя рассказ Надежды Удальцовой. К тому времени они обе не хотели иметь с Малевичем ничего общего, так что рассказ получился пристрастный, не всё там правда, но это-то и интересно:

> «Малевич находит супрематизм, но до выставки молчит, хочет сорвать выставку, добивается, что она названа последней футуристической, ему помогают И. Пуни и Пунька (Богуславская. — *К. Б.)*. С Малевичем атмосфера сгущается, чувствуется, что он что-то нашёл, но молчит. Прилагают все усилия узнать, как он назовёт свои вещи…
>
> Собрание у Экстер. (Шикарный номер в гостинице, её безделушки, сама эксцентричная, всё время курит, фрукты, пирожные) — Удальцова, Попова, Малевич и Клюн — время 12 часов ночи, ничего не удалось узнать. Клюн что-то скрипит, Малевич молчит, Удальцова — бледнеет, Экстер — вся в пятнах на лице, Попова — полосатая… Малевич произносит: я открыл

супрематизм, поясняет его…

Экстер отказывается участвовать на „0,10“, так как её вещи почти беспредметные, она не хочет быть в группе Малевича…»

«Супрематисты стремятся распылить супрематизм по выставке».

«Пунька» ловит репортёров при входе — результат в газетах: Малевич — Пуни, Малевич — Пуни…

Обед в «Вене». Малевич и Татлин — ссора, Татлин заявляет:

«Этот мужик (Малевич. — *К. Б.)* меня оскорбил и требует, чтобы снять с выставки вещи (его, Удальцовой, Поповой. — *К. Б.)*. Удальцова и Попова не соглашаются — Татлин злится, угрожает, что снимет свои… но не снял.

…Малевич же этой выставкой провалил кубистов и футуристов супрематизмом, назвав выставку последней».

Это лихорадочное позиционирование относительно друг друга, эта взвинченная конкуренция, где важно всё — когда развешаны полотна, где, рядом с чем, что как названо, что объяснено, кто первый застолбил, показал, произнёс, — это кипение, бурление, мелкие дрязги — кончились всё-таки тем, что никто не усомнился в Казимировом авторстве. На выставке его работы, в количестве тридцати девяти, доминировали (ещё в выставке участвовали Иван Клюн, Иван Пуни и Михаил Меньков), он получил приоритет и признание. В целом ситуация вышла довольно забавная, для русского авангарда ранее нехарактерная. Футуристы всегда держались вместе против консерваторов. А тут… Изучаешь-изучаешь кубизм во Франции, становишься его ревностным хранителем, а тут выскакивает Малевич и вешает в красный угол свой «Чёрный квадрат».

Сейчас, из нынешних дней, эти ссоры кажутся не особенно интересными. Разбираться в них скучновато, когда уже точно знаешь, кто выйдет победителем, или, вернее, что победителями станут все, каждый продолжит рисовать по-своему и будет вести ту жизнь в искусстве, на которую способен и которой желает. Но и несерьёзно к ним отнестись нельзя, потому что в этих склоках отражались стремления и надежды каждого из участников — и все эти мотивы были как раз не мелкими и не смешными.

О «Чёрном квадрате» надо сказать ещё, что впоследствии Малевич нарисовал их ещё три. Второй был написан, вместе с кругом и крестом, в 1923 году для биеннале в Венеции. Этот «Квадрат» был много больше первого — со стороной 106 см; его

«закрасили» по просьбе Малевича Анна Лепорская и Николай Суетин. Третий «Квадрат» Малевич написал в 1929 году к своей персональной выставке в Третьяковской галерее, причём писал прямо в самом зале музея. Он такой же по размерам, как и первый, но значительно плотнее закрашен. Наконец, четвёртый «Квадрат», со стороной 53,5 сантиметра, Малевич написал в 1932 году, его укрепили на грузовики, когда шли похороны художника, он остался у вдовы — Натальи Манченко и пробыл с нею до самой её смерти в 1990 году.

КРИТИКА КВАДРАТА

Иван Иванович Соллертинский, блестящий музыковед и полиглот, однажды в шутку сказал Малевичу: «Предположим, вы идёте по улице. Поднимите руки, вытяните их и опустите, коснитесь пальцами асфальта и посмотрите между ног. Тут можно познать больше, чем в чёрном квадрате!»

Шутка эта остроумнее, чем может показаться. На запрос «Чёрный квадрат это чепуха» «Google» выдаёт 460 тысяч результатов; «Чёрный квадрат это ерунда» — больше одного миллиона, ещё примерно по 150 тысяч на «бездарность» и «шиза», вдвое больше на «херня» (к моменту выхода биографии это слово ещё пока не запретили в печати). На «шедевр» — 171 тысяча, но первые же ссылки — «шедевр или…» — и дальше всё те же слова, что и в первых вариантах запроса. «Чёрный квадрат: я тоже так умею» — опять больше миллиона. Таково народное мнение. Действительно, это мы всё про Малевича теперь знаем. Как он работал, искал, находил. А если не знать? Вот мы видим результат, так сказать, многолетних исканий. Холст. Масло. Чёрная краска (с кракелюрами — писал по непросохшему холсту). Четыре угла. Гм?

(Кстати, Малевич рассказывал гинхуковцам[13], что для ЧК придумал специальную краску, которая не блестела и не жухла. Рецепт этой краски знала Анна Лепорская, с которой он был дружен долгие годы.)

Конечно, дело объясняется просто: зритель не сделал ни шага навстречу, просто не знает и не хочет знать, что он тоже должен что-то сделать, что художник не прошёл за него весь путь. Да, с какого-то момента живопись и музыка перестали *казаться* понятными и красивыми. Теперь уже стало невозможно (по Марселю Прусту и Мерабу Мамардашвили) издавать невнятное: «Ах, как прекрасно!» — и спокойно жить дальше. Факт тот, что на самом-то деле и раньше это было так; но только зритель мог тешить себя иллюзией. В XX веке — всё; сказки кончились. Произведение искусства воспринимается либо по-честному, либо никак.

И тут мы плавно переходим к другому типу критиков квадрата, куда более серьёзному. Они-то готовы делать шаги, да вот только не к квадрату, а от него. Первым таким критиком стал Александр Николаевич Бенуа — художник, художественный критик, основатель «Мира искусства». Для Бенуа футуристы — не просто кривляки, от которых можно отделаться насмешками, а идеологические враги, качественное зло, против которого он

объявляет крестовый поход. Бенуа принимает супрематизм всерьёз и борется против него не на шутку.

Он начинает свою статью о выставке «0,10» прелюбопытно: описывает общие впечатления, атмосферу, царящую на ней. А атмосфера там — нищенская. Голо, холодно и пусто — вот впечатления Бенуа. Ему жутковато, но не от величия супрематизма, а от мизерности и убогости всей обстановки. Какие-то серые афишки, «убогонькие и маленькие», и вместе с тем «крикливые и кусливые» — именно потому, что «толпы бредут мимо», потому что «пусто и безотрадно у них внутри», — так что балаганчик этот представляется Бенуа «просто каким-то плохо сколоченным гробом». Ему не хватает теплоты.

И вот Бенуа берёт в руки «бумажонку» Малевича и читает:

> «Когда исчезнет привычка сознания видеть в картинах изображение уголков природы, мадонн и бесстыжих венер, тогда только увидим чистое живописное произведение. Я преобразился в нуле форм и выловил себя из омута дряни академического искусства. Вещи исчезли как дым, для новой культуры искусства, и искусство идёт к самоцели — творчеству, к господству над формами натуры».
>
> Но ведь это же… — всплескивает руками Бенуа. Это же… «не что иное как воззвание к исчезновению любви, иначе говоря, того самого согревающего начала, без которого нам всем суждено неминуемо замёрзнуть и погибнуть… Это всё, что есть на всём свете самого пламенного и возвышенного, самого тайного и радостного. Это весь культ любви земной и небесной, это вся борьба из-за примирения двух одинаково сильных начал жизни, это самая жизнь. И вот вместо этого г. Малевич…».

Вместо иконы, в красном углу, он вешает «Чёрный квадрат». Проницательнейший Бенуа:

> «Чёрный квадрат в белом окладе — это не простая шутка, не простой вызов, не случайный маленький эпизод, случившийся в доме на Марсовом поле, а это один из актов самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и которое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через попрание всего любовного и нежного, приведёт всех к гибели».

М-да. Подождите, господин Бенуа! Погодите немножко! Вот вторит вам наша современница Татьяна Толстая:

> «Шаря руками в темноте, гениальной интуицией художника, пророческой прозорливостью Создателя он нащупал запрещённую фигуру запрещённого цвета — столь простую, что тысячи проходили мимо, переступая, пренебрегая, не замечая… Но и то сказать, немногие до него замышляли „победу над Солнцем“, немногие осмеливались бросить вызов Князю Тьмы. Малевич посмел — и, как и полагается в правдивых повестях о торговле с Дьяволом, о возжаждавших Фаустах, Хозяин охотно и без промедления явился и подсказал художнику простую формулу небытия…
>
> Квадрат „закрывает путь“ — в том числе и самому художнику. Он присутствует „как абсолютная форма“ — верно и это, но это значит, что по сравнению с ним все остальные формы не нужны, ибо они по определению не абсолютны. Он „возвещает искусство…“ — а вот это оказалось неправдой. Он возвещает конец искусства, невозможность его, ненужность его, он есть та печь, в которой искусство сгорает, то жерло, в которое оно проваливается…
>
> Художник „послеквадратной“ эпохи, художник, помолившийся на квадрат, заглянувший в черную дыру и не отшатнувшийся в ужасе, не верит музам и ангелам; у него свои, черные ангелы с короткими металлическими крыльями, прагматичные и самодовольные господа, знающие, почём земная слава и как захватить её самые плотные, многослойные куски. Ремесло не нужно, нужна голова; вдохновения не нужно, нужен расчёт. Люди любят новое — надо придумать новое; люди любят возмущаться — надо их возмутить; люди равнодушны — надо их эпатировать: подсунуть под нос вонючее, оскорбительное, коробящее. Если ударить человека палкой по спине — он обернётся; тут-то и надо плюнуть ему в лицо, а потом непременно взять за это деньги, иначе это не искусство; если же человек возмущённо завопит, то надо объявить его идиотом и пояснить, что искусство заключается в сообщении о том, что искусство умерло, повторяйте за мной: умерло, умерло, умерло. Бог умер, Бог никогда не рождался, Бога надо потоптать, Бог вас ненавидит, Бог — слепой идиот, Бог — это торгаш, Бог — это Дьявол. Искусство умерло, вы — тоже,

ха-ха, платите деньги, вот вам за них кусок дерьма, это — настоящее, это — тёмное, плотное, здешнее, держите крепче. Нет и никогда не было „любовного и нежного“, ни света, ни полёта, ни просвета в облаках, ни проблеска во тьме, ни снов, ни обещаний. Жизнь есть смерть, смерть здесь, смерть сразу»[14].

Это очень серьёзное и талантливо высказанное обвинение. Не любил «Квадрата» и Осип Мандельштам:

«Декаденты были ещё христианские художники. Музыка тления была для них музыкой воскресения… Совсем другое дело сознательное разрушение формы. Безболезненный супрематизм. Отрицание лица явлений. Самоубийство по расчёту, любопытства ради».

Так что же, квадрат — «чёрная дыра на святом месте»? Может ли вообще произведение искусства, сотворённое с мотивацией *произвести искусство,* быть исчадием ада, сделкой с дьяволом? Для совершения зла необходима злая воля, активное «злодейство», на которое (пушкинский Моцарт прав) у гения просто нет времени и сил — ресурсы задействованы в другом. Далее, признак совершённой сделки — полученные блага или хотя бы стремление их получить. В честнейшем Казимире никакой корыстной мотивации не заметно, это признаёт и Бенуа; да и конченым честолюбцем он не был. Не заметно в нём и толстовских сомнений, страхов, душевных метаний, которые могли бы быть истолкованы как соблазн или психический упадок. Зачем же он? Почему же он тогда? И что же это?

Маленький ребёнок рисует чёрной краской «что-то не то». Интеллигентные родители могут спрятать от него чёрную краску, могут даже обеспокоиться — всё ли с ним ладно. Но само стремление, которое заставило его выбрать чёрный, от этого не исчезнет, чем бы оно ни было — стремлением нарисовать как можно ярче (чёрный цвет самый контрастный) или тревожностью.

«Чёрный квадрат» в истории — не деяние, а признак, знак. Именно *иконка* — в компьютерном смысле. Значок, в свёрнутом виде означающий программу. Можно уничтожить иконку, но сама программа от этого не удалится. Нам приходится жить с той программой, о которой возвещает «Чёрный квадрат». «Последние вопросы», поставленные в XIX веке, оказались далеко не последними. Можно сделать свой выбор — испугаться и отвернуться, объявить квадрат и всё, что в нём открывается, торжеством небытия; а можно вдруг ощутить, что квадрат не уничтожил икону и не заменил её собой, — это под силу только перепуганному зрителю, — а, будучи повешен в красном углу,

стал иконой, в неё превратился. Малевич не «воспел» небытие — он нашёл, что ему противопоставить, нашёл такое искусство, которое сможет существовать в грядущих условиях. Вам не нравится? Вам кажется, что в такой иконе нет любви, тепла? А может быть, есть, но в таком виде, чтобы выдержать XX век и его этические, экзистенциальные испытания. Может быть, именно благодаря супрематизму, алогизму и прочему — и оказалось возможным не только «искусство после „Чёрного квадрата“», но и сами знаете, после чего.

Но дадим слово Малевичу, который и сам ответил Бенуа. Вот отрывки из его письма своему критику: май 1916 года.

> «Но, г. Бенуа! Хам ли это пришёл?
>
> Хам ли желает воздвигнуть новое.
>
> Хам ли стремится уйти от вчерашнего дня, чтобы обогатить себя новой, более здоровой формой Искусства.
>
> …В искусстве есть обязанность выполнения его необходимых форм. Помимо того, люблю я их или нет.
>
> Нравится или не нравится — искусство вас об этом не спрашивает, как не спросило, когда создавало звёзды на небе.
>
> И благодаря вашей „любви“ и „нравится“ Вы и Ваши коллеги правого крыла никак не могут оставить кринолины. И Вам весело и жарко (грейтесь — у нас на Марсовом поле не топили).
>
> Да, Вам, привыкшему греться у милого личика, трудно согреться у лица квадрата».

А вот что с меньшим задором, но с неменьшей подспудной убеждённостью говорил Малевич ученикам в 1926 году:

> «…что в квадратном холсте изображён с наибольшей выразительностью чёрный квадрат, который, по мнению автора, является единственно точным по выразительности и отношениям сторон квадратом, не имеющим ни одной параллельной линии к геометрически правильному квадратному холсту и сам по себе также не повторяющий параллельность линий сторон, являясь формулой закона контраста, присущего искусству вообще». Малевич считал, что «закону контраста подчинено и древнее искусство, и искусство Возрождения… Элементы кубизма он видел и в работах Рафаэля, и в русской иконе»[15].

(А как же «бесстыжие венеры»? Малевич простил их? Да он их

по большому счёту никогда и не порицал самих по себе. Он порицал лишь тот испорченный академический глаз, ту «привычку сознания», которая всё себе присваивает и предметно толкует. Это же всё равно что искать в музыке непременно программу, человеческие страсти: «Вот тут он её любит, а тут трагический герой борется». Да тьфу! И правильно тьфу. На картине нет «просто» мадонны, потому что не бывает мадонн на картинах. Есть Мадонна — на небесах, горшок — на земле. На картине же есть — линия и цвет.)

Будучи футуристом, Малевич в задоре полемики позволил себе много эпатирующих деструктивных высказываний. Но судить по ним о творчестве Малевича — значит совсем его не знать. Малевич никогда не был художником разрушения. Он не был влюблён в смерть. Его призывы «рушить города» не имеют ничего общего не только с реальными бомбами, но даже и со стихами Маяковского. Но главное — и эти-то призывы закончились, когда для Малевича стилистически закончился футуризм. С изобретением супрематизма Малевич изобрёл для себя не просто живописный или художественный суперстиль, но новое *духовное пространство* — и именно так о нём и говорил, чем дальше, тем более внятно. Именно этим *духовным* путём обусловлено и появление супрематизма, и его развитие, и то, что к концу жизни Малевич умеет находить этот же *дух* и в стилях-предшественниках супрематизма, в том числе в реализме. Он отличался и от конструктивистов, которые спешили всю силу своего таланта отдать революции, и от академических реалистов, которых в итоге революция пригрела. Отличался не только тем, что никогда не ставил живопись на службу чему бы то ни было, но и тем, что разработал на основе своей стилистики *идеалистическую философию.* Не важно, насколько наивную или безумную. Главное, повторим: супрематизм — это *духовное пространство.* Так его понимали и ученики. Владимир Стерлигов писал: «Квадрат Евклида был измерением метрическим, квадрат Малевича — явление *нравственное».*

В конце концов, Малевич ответил на критику квадрата как грядущего хама трактатом «Супрематизм: Мир как беспредметность, или Вечный покой», о чём будет впереди. Что же касается «я тоже так могу нарисовать», можно вспомнить знаменитую фразу Пикассо на выставке детских рисунков. «В их возрасте я умел рисовать, как Рафаэль, но всю жизнь учился рисовать, как они».

«СУПРЕМУС»

После выставки «0,10» Малевич оказался лидером беспредметников. Не теряя времени, он спешит собрать вокруг себя партию единомышленников из числа художников, которые тоже тяготели к беспредметности. И это ему ненадолго удалось. У него уже были соратники, которые ещё до выставки знали о супрематизме и поверили в него: Иван Клюн, Михаил Меньков, Иван Пуни и Ксения Богуславская. С Клюном ясно, он был друг и никогда не имел в искусстве амбиций (о чём и пишет в воспоминаниях, противопоставляя себя более «тщеславному» Малевичу). Но Малевичу нужно было перетянуть на свою сторону «амазонок авангарда», женщин, учившихся кубизму в Париже. Как помним, они сначала супрематизм не восприняли. Но постепенно супремы начинали на них действовать. Убедителен был и их автор. Он не унывал, хотя поначалу дело пропаганды супрематизма в среде художников шло не очень хорошо. Татлин весной 1916 года устроил в Москве выставку «Магазин» и запретил Малевичу вывешивать на ней супрематические работы. Но Малевич его перехитрил — пришёл с написанным на лбу «0,1» (по другим вариантам — «0» или «0,10»), а на спине — с рукописным плакатом:

> «Я Апостол новых понятий в искусстве и ХИРУРГ РАЗУМА сел на троне гордости творчества и АКАДЕМИЮ объявляю конюшней мещан».

Татлину нужно было во что бы то ни стало оказаться лидером, и здесь у них с Малевичем началась многолетняя битва.

Весной 1916 года Малевич обрёл важного и приятного союзника — Наталью Давыдову. Для неё Малевич главный современный художник, она заказывает ему проекты для вышивок, аппликаций и набоек и даже хочет учиться у него живописи. В кои-то веки у Казимира Севериновича появились почва под ногами и немного денег в кармане. И это положение он использует с толком для пропаганды своего искусства. Он подманивает кубисток, чтобы они тоже делали образцы для «Вербовки». Устоять они не смогли. Попова и Удальцова к этому времени не знали, что делать у Татлина. Тот не мог предложить им сильной и внятной идеи беспредметности, а осенью 1916 года и вовсе «распустил» свою группу. А у Малевича было что им предложить. У него был сильный стиль — супрематизм; а ещё он задумал издавать журнал «Супремус».

«Супремус» должен был стать трибуной беспредметности, с которой можно было бы говорить о живописи, музыке, декоративном искусстве и литературе; местом, где Малевич рассчитывал напечатать свои бумажные работы, столь же интересные, как и полотна; наконец, объединением всех беспредметников, не только живописцев, под супрематическим началом. Находившиеся в кризисе кубистки увидели свет и потянулись к Малевичу. Кроме того, им понравилось работать для «Вербовки». Надежда Удальцова записала в своём дневнике 10 октября 1915 года: «Приглашена на Бубновый Валет, приглашена в общество вышивок. Рисунок стоит 20 рублей. Я могу дать 5 рисунков в месяц, если принимать будут все, то можно и по 10 давать, и больше. Можно месяца на три бросить живопись и только зарабатывать».

На самом деле, для «амазонок» «Вербовка» стала не только источником дохода, но и — неожиданно для них самих — настоящей беспредметной школой. Геометрические орнаменты их текстильных эскизов предварили, как считают некоторые исследователи, искусство оп-арта и минимализма. Для Удальцовой беспредметность так и осталась в сфере прикладного искусства — она не считала, что её имеет смысл переносить на картину. Зато Любовь Попова от образцов для вышивки постепенно перешла к «живописной архитектонике», как она её называла, — и сама нашла свой способ располагать геометрические фигуры на плоскости. Потом, правда, она обратилась к конструктивизму, но школа Малевича очень много ей дала.

Пробовал Малевич привлечь на свою сторону и Александру Экстер. Но тут у него не вышло. Экстер, правда, ненадолго поддалась обаянию супрематизма: осенью 1916 года появляются её «Городской пейзаж» и «Композиция: движение плоскостей». Но всё же её тянуло в другую сторону, супрематизм был ей уж слишком чужд. К этому времени художница уже сотрудничает с режиссёром Таировым; осенью 1916 года вышла постановка «Фамира-кифарэд» по Анненскому, для которой Экстер создала костюмы и декорации, в 1917 году — «Саломея». Консервативная критика рукоплескала, а Малевич плевался: ему, с его театральными взглядами, с его «Победой над солнцем», это казалось изменой. Получалось, что Экстер использует достигнутое новым искусством, чтобы «с помощью грима оживить античные кости». Малевич стал отзываться об Экстер саркастически и жёстко, но всё-таки уважал её путь и осенью 1917 года на последней выставке «Бубнового валета» дал ей возможность вывесить все работы за последние десять лет. В

общем, в случае с Экстер гипноз продлился недолго.

Между тем журнал «Супремус» требовал средств и внимания. Изначально Малевич планировал издавать журнал целиком на свои деньги, но расходы на типографию росли, и ему понадобилась финансовая помощь. К тому же шла война, всех мужчин забирали на фронт; забрали и типографов, и самого Малевича. С августа 1916 года он, «ратник второго разряда», призван на службу в Смоленск в 56-й запасной пехотный полк. Ему нужен кто-то, кто мог бы руководить изданием журнала в Москве, какой-то его заместитель. Этим заместителем неожиданно стала Надежда Удальцова. Тут, кажется, гипноз подействовал в полную силу. Удальцова сама удивлялась своему неожиданному увлечению беспредметностью. Правда, ей совсем не нравился «маленький» кружок друзей Малевича, Меньков и Клюн, она считала их неталантливыми. Но супрематизм захватил Удальцову, и она принялась его энергично пропагандировать. Снова уезжая в армию в ноябре 1916 года (Малевич полагал, что его вскоре пошлют под пули), он оставлял будущий журнал в надёжных руках. Удальцова собирает недостающие средства, ведёт переговоры с авторами статей. «Если бы Малевич остался бы в Москве на два месяца, — пишет Удальцова в дневнике, — всю бы Москву мы бы перевернули. И сделали бы из ничего всё, и ряд лекций, и журнал, и клуб, и театр». В марте 1917 года к организационным хлопотам присоединяется Ольга Розанова — больше из-за денег, так как средств у неё совсем не было; напротив, Любовь Попова дала для журнала 1100 рублей, а кроме того, создала знак общества «Супремус».

Так сформировалась непрочная, недолго просуществовавшая первая «партия» Малевича. Кроме художников, в «Супремус» входили и знакомые Малевича, например его друг детства — музыкант Николай Рославец и, заочно, «король времени» — Велимир Хлебников. Розанова привела в «Супремус» Кручёных. Супрематизм для Малевича никогда не был только художественным каноном, ему было важнее, чтобы в объединение входили люди верные и крупные.

Общество, однако, просуществовало недолго. К лету 1917 года журнал был почти готов, но после одной революции и на пороге другой издание журнала было сопряжено со слишком большими организационными трудностями. Типографские цены взлетели в десять раз. Рубль падал. Война не прекращалась. Да и соратники Малевича постепенно от него отходили.

Малевичу удалось загипнотизировать «амазонок» лишь ненадолго. Беспредметность была к этому времени очевидна всем, а Малевичу удалось первым понять, что она — не самоцель,

что с ней ещё нужно что-то сделать, как-то сформовать её своим духом. Это и привлекло к нему тех, кто вышел в беспредметность одновременно с ним, но в итоге именно к этому они оказались не готовы; вернее, они сперва не поняли, насколько серьёзными будут условия вхождения в супрематизм, насколько жёсткими ограничения. Им супрематизм казался полем, где каждый сможет идти своей тропкой. А оказалось, что супрематизм и есть тропа, и сходить с неё никому не разрешается. Оказалось, что супрематизм — это не просто «общие принципы», которые можно разделять и при этом писать по-своему, — это жёсткий стиль, ради сохранения которого Малевич готов был ввести партийную дисциплину, сколотить секту. И это свободным русским художникам оказалось не по нраву. Ведь у каждого из них была своя история, свой сложный путь к беспредметности, своя личная манера, которой они не собирались жертвовать. «Под Малевича» они не хотели. Удальцова ещё в феврале увлеклась идеями Родченко, которые гораздо больше внутренне импонировали ей, чем идеалистический супрематизм. Попова тоже была по внутренней сути конструктивистка. Розанову вёл её собственный талант, лежавший прежде всего в области цвета; супрематизм был ей тесен.

В октябре 1917 года Малевича выбрали председателем «Бубнового валета»; Татлину, а также вновь примкнувшим к нему Поповой и Удальцовой это не понравилось — они считали, что правление надо переизбрать, а само общество переименовать — возник конфликт и «Супремус» развалился. Удальцова записала в дневнике 22 ноября: «С супрематизмом скандально покончили. Малевич вдруг сошёл с ума, и мы перессорились». Журнал так и не вышел. Деньги не вернули.

«ТЁМНЫЕ ПРЕДСЕДАТЕЛИ»

Чем для Малевича была революция? Полем осуществления деятельности художника. Он не собирается ей служить, как Маяковский, ставить искусство на службу политике. Он, наоборот, практически прикидывает, чем революция послужит его искусству. Интернационализм? Значит, можно будет распространить супрематизм на весь земной шар. Отмена частной собственности? Отлично, мы уже давно отменили предмет. Замена труда творчеством масс? Замечательно, именно к этому мы и клоним, мир надо сотворить заново. Малевич готов что-то давать революции взамен — но изменяться не собирается, наоборот, он считает, что новый строй будет соответствовать его искусству. Он ожидает, что будут новые отношения художника и государства, художника и реальности; можно будет шире размахиваться, по-другому жить, художник станет свободнее и влиятельнее; наконец, будут точки соприкосновения — а значит, точки опоры, которыми он сможет переворачивать мир.

Поэтому Малевич сочувствовал большевикам. Он вообще всегда был политическим радикалом, вспомним юмористический рассказ о приключении 1905 года на Пресне. Вот и теперь он крайне иронически отзывается о Февральской революции и вообще демократических правительствах: «Все правительства были озабочены выработкой меню, под каким бы соусом свободы зажарить перед народом другое племя, чтобы оно было и съедено, и свободно…» Строго говоря, воззрения Малевича ближе к анархическим, государство не кажется ему чем-то поистине реальным, оно — иллюзия, о чём он вскоре напишет.

При этом его нисколько не пугало разрушение старого строя. Ему не казалось, что России есть что терять. Малевич, формально дворянин, всю жизнь был выходцем из низов, голодным художником, тем, кто свистит с галёрки. В нём сошлась «парижская мода» на эпатаж буржуазии с крестьянскими симпатиями; стремление к максимальной демократизации искусства — с готовностью делать это единолично, по-диктаторски; практичность художника, желающего большего размаха и огромных холстов (в широком смысле), — с тайным утопическим романтизмом и мечтой о замене труда творчеством масс. Но, так как он никогда не ставил ни на революцию, ни на большевизм; никогда не отдавал всего себя и всё своё искусство никакой идее, кроме супрематической, — его разочарование впоследствии было хоть и сильным, но не смертельным. По большому счёту в его мировоззрении ничего не изменилось ни в

результате революции, ни в конце 1920-х, когда стало ясно, что авангард не нужен.

Летом 1917 года Малевич активно занимается политикой; его брат Мечислав — пропагандист на транспорте во время Корниловского мятежа, старый приятель Кирилл Шутко, с которым Малевич делал ещё революцию 1905 года, входит в исполком Петроградского совета рабочих и солдатских депутатов, непосредственно занимается подготовкой вооружённого восстания. Потому неудивительно, что в августе 1917 года Малевича избрали в Московский совет солдатских депутатов председателем художественного отдела, а сразу после Октябрьской революции он стал комиссаром по охране памятников старины и членом Комиссии по охране художественных ценностей, в том числе в Кремле. На этом посту он, прежде всего, лоббирует интересы авангардистов: вносит, например, предложение о создании в Нескучном саду народной академии; планирует создание музеев живописной и художественной культуры, посвящённых современному искусству. Зимой 1917-го — весной 1918 года Малевич, вслед за своим другом Алексеем Моргуновым, сотрудничает с анархистами, приветствует захват ими особняка Морозова, где собираются устроить опять-таки музей современного искусства. В апреле 1918 года в статье «Мёртвая палочка» для газеты «Анархия» Малевич подводит итоги революции: «Год прошёл, а что сделали для искусства все комиссии театров, художественные отделы? Ничего».

В июне 1918 года Малевич вместе с Пуниным, Татлиным и другими авангардистами привлечены Луначарским к работе в Отделе изобразительных искусств Наркомпроса (ИЗО) в Москве.

Анатолий Васильевич Луначарский не любил футуристов, но новая власть могла найти поддержку только у левых — больше никто не хотел с ней сотрудничать. По крайней мере, так он оправдывался потом, отвечая на критику, — мол, отдал изобразительное искусство на откуп футуристам, организовал засилие абстракции, забыл классику. Требовалась, объяснялся Луначарский, резкая и самая решительная реформа в области руководства искусствами; освободиться от академии, от старых знаменитостей — на это можно было пойти, только имея на своей стороне талантливых искренних леваков. Таковыми Луначарский нашёл Натана Альтмана, Владимира Татлина, Казимира Малевича и товарища Штеренберга, своего старого друга, которого и поставил ими руководить.

В ИЗО Малевич был заведующим музейной секцией. Первое, что он сделал, это написал декларацию прав художника: надо

было утвердить статус художника в новой России. Далее Малевич хлопочет о создании огромного центра современного искусства, куда входил бы не только музей, но и мастерские, и даже жилища художников. (У самого Малевича нет в Москве квартиры.) Стремится создать учебное заведение нового типа — «живую, свободную Академию, какой нет в мире». Предлагает создать «живые выставки искусства» по всей Москве — лёгкие павильоны, которые можно было бы устанавливать в самых разных местах, в том числе и на окраинах. При организации Музея живописной культуры пытается спорить о том, какие произведения туда включать, а какие нет, — заводит на заседании спор о том, что есть живописная культура и относятся ли к ней классические течения. На заседании Покупочной комиссии советует «в первую голову покупать самое последнее, что есть в искусстве» — то есть, конечно, беспредметное.

Москва кипит, кажется, что все самые безумные проекты могут сбыться. Луначарский, Всеволод Мейерхольд, Вячеслав Полонский (редактор журнала «Печать и революция»), богема и революционные чиновники вперемешку — а многие сочетают в себе и то и другое, — собираются в холодном, нетопленом артистическом кафе «Красный петух» под стеклянным потолком и произносят речи об искусстве будущего.

К этому же времени относится длительная поездка Малевича в Петроград, где он создал костюмы и декорации для спектакля Маяковского «Мистерия-буфф». Сама пьеса, в сущности пропагандистская — в ней история Всемирного потопа стала аллегорией на мировую революцию, — Малевичу не понравилась: она не создавала новой действительности, а говорила об уже существующих земных вещах. Потому сценографию он решил по-своему, как если бы в пьесе никакого смысла не было, а сцена и актёры были не более чем движущимися полотнами. Маяковскому, в свою очередь, это тоже не очень понравилось. Вторая постановка 1921 году прошла уже без участия Малевича; художники Лавинский, Храковский и Киселёв создали на сцене настоящий конструктивизм — огромная полусфера с надписью «Земля», лесенки, площадки, чтобы актёр мог наиболее выгодно раскрыть себя.

С осени 1918 года Малевич преподаёт в новооткрывшихся Государственных свободных художественных мастерских (ГСХМ), пришедших на смену МУЖВЗ и Строгановскому училищу. Порядки в ГСХМ учредили неслыханные: принимали без экзаменов в течение всего года, студенты учились бесплатно и имели право выбирать преподавателей, руководители мастерских — учить, чему заблагорассудится. Таковые правила были,

конечно, трудно совместимы с обучением, что очень скоро и выяснилось. Для Малевича это учебное заведение стало первой площадкой по применению его системы, тут начинает складываться то, что потом выросло в УНОВИСе и достигло совершенства в ГИНХУКе.

Работа с «тёмными председателями» (так Малевич в письме Матюшину называл новую власть) была, конечно, не главным содержанием его жизни в то время. В 1916–1917 годах в супрематизм приходит космос. Первые супремы свободно парили в белом пространстве, собранные лишь композиционно, динамическими линиями притяжения и отталкивания. Теперь они начали двигаться целенаправленно, их иногда «собирает» единая линия или полоса. Получаются, на наш современный взгляд, вылитые космические станции, летящие по орбите, или корабли на фоне планеты или Луны. Малевич писал к супремам пояснения, из которых можно понять, что на листе предполагалось динамическое равновесие всех элементов. Например: «Дугообразные линии представляют собою поиски законного установления шара или круглой плоскости в таком положении, чтобы избегнуть катастрофы продольного движения чёрной и серой плоскости». В эти картины-рисунки добавлен объём, теперь в них есть пространство с несколькими планами («Супремы на фоне белого и цветного дисков»), но аксонометрий по-прежнему нет, хотя Малевич и говорит о том, что это уже супрематизм объёмный — ведь любой прямоугольник может оказаться параллелепипедом, квадрат кубом, а круг шаром. Многие из этих супрем нарисованы карандашом на бумаге: Малевич любил думать с карандашом в руках, да и возможности в те годы не было всё переносить на холст.

В супремах не существует верха и низа, в них нет иерархии, они не имеют вне положенной цели, а это значило, что очень скоро «тёмным председателям» не понравится такая сценография, как не понравились Маяковскому рай, ад и ковчег, которые сделал Малевич для его пьесы.

ДИКАРЬ И ПАПУАС

Михаил Осипович Гершензон был тем, кто разбудил в Малевиче мыслителя. В отличие от «бескнижника» Малевича, Гершензон был человеком глубоко и широко образованным: писатель, литературовед, публицист, философ, переводчик. Хоть он и был евреем, ему удалось по специальному разрешению Министерства народного просвещения поступить на исторический факультет Московского университета. При университете, по окончании, его не оставили, это затруднило жизнь, но не помешало Гершензону читать блестящие публичные лекции, зарабатывать литературным, переводческим и редакторским трудом. У него сложилась собственная оригинальная философия, близкая к раннему экзистенциализму. Плюс — характерный для Серебряного века глубокий интерес к жизни духа, его кипению, к пограничному субъективному опыту, свидетельству о «нездешнем».

С Малевичем они познакомились в 1916-м через племянницу Бердяева, Наталью Давыдову — ту самую, которая организовала артель художественного труда «Вербовка» и привлекла к работе художников авангарда.

К супрематизму Гершензон отнёсся восторженно. По воспоминаниям Андрея Белого,

> «однажды М. О., поставив меня перед двумя квадратами супрематиста Малевича (чёрным и красным), заклокотал, заплевал; и — серьёзнейше выпалил голосом лекционным, суровым:
>
> — История живописи и все эти Врубели перед такими квадратами — нуль!
>
> Он стоял перед квадратами, точно молясь им; и я стоял: ну да, — два квадрата; он мне объяснял тогда: глядя на эти квадраты (чёрный и красный), переживает он падение старого мира:
>
> — Вы посмотрите-ка: рушится всё».

«Рушится всё» — это Гершензону нравилось, это он приветствовал, потому что жаждал новизны. Малевич для него был этой новизны — олицетворением. Возможно и ещё одно объяснение интереса Гершензона к квадрату, его дала Елена Толстая в работе «К семантике чёрных прямоугольных фигур»: в еврейских домах по традиции оставляли некрашеный (или рисовали чёрный) прямоугольник на стене — в память о

разрушенном Иерусалимском храме. Конечно, Гершензон не мог остаться равнодушным к такому стихийному, интуитивному прозрению. Он просил Малевича написать ему «о нездешнем», поделиться тем, что «по ту сторону». Гершензон верил, что Малевич — визионер и непременно что-то «там» познал. Гершензон видел в Малевиче не грядущего хама, как Бенуа, а чистого, неиспорченного дикаря и притом гения.

И Малевич откликнулся на интерес Гершензона преданной, почтительной дружбой. Отношение его к Михаилу Осиповичу было, как у дикаря к культурному. Он был бесконечно благодарен, что к его экстатическим прозрениям относятся всерьёз, а не бьют за дилетантизм и отсутствие книжной культуры. Да и было чему поучиться у Гершензона. Это был второй после Матюшина культурный собеседник Малевича. Они переписывались; Малевич писал Гершензону из Витебска. Гершензона не смущало «косоязычие» Малевича, он просил его писать больше и советовал не пытаться отделывать стиль, потому что за этим могла бы пропасть тонкая мысль. Эти письма стали основой и дополнением для его большого трактата «Супрематизм: Мир как беспредметность, или Вечный покой». Вторую главу второй части Малевич посвятил Гершензону — в ней художник использовал терминологию своего собеседника, но и спорил с ним.

Гершензон, ранний экзистенциалист, воспринимал жизнь как неразрешимое противоречие: есть материальный мир, а есть идеальный, мир Божественного совершенства. Мы храним его в душе, но живём в мире материальном, и потому душа наша обречена на страдания. Малевич был с этим не согласен! Он своим супрематизмом как раз-таки снимал это противоречие. В его Вселенной, пронизанной единой энергией, не было разницы между космическими вихрями вечного возбуждения и творческим содержимым человеческого черепа. Конечно, разницу между «харчевым» и божественным Малевич знал, иначе не отзывался бы с такой горечью о конструктивистах, но подобные темы он не считал пределом истины. Различения оставались на земле, а мысль Малевича вся располагалась выше различений, психологии, страдания. Он брал в человеке то, что было выше человеческого. Впрочем, это несогласие ни минуты не омрачало отношений Малевича с Гершензоном.

Гершензон, если можно так выразиться, соблазнил Малевича на теорию — но не испортил. Мудрено было испортить такого цельного человека, как Малевич, и настолько не склонного к интроспекции. Малевич и так знал о себе всё, что нужно было знать, а большее его не интересовало.

Впрочем, был ли Малевич таким уж «папуасом»? В письме Григория Петникова Давиду Бурлюку, написанном уже после смерти художника, утверждается, что Малевич был хорошо знаком с Гегелем и Марксом, читал Петра Успенского, из книг которого символисты черпали свои теософские идеи. Другое дело, что относился он ко всему этому критически. Его здоровой натуре были чужды интеллигентный символизм, мистицизм и теософия. Он не мистицист, а мистик, то есть не толкователь, а практик. И практика эта — поток огня, который подхватывает его и несёт. Невозможно говорить «о нём», можно только говорить «им», «из него». Неудивительно, что из символистов Малевич почитал только двух самых сильных — Александра Блока и отчасти Андрея Белого.

Однако супрематические интуиции Малевича позволяли ему выносить компетентные суждения даже в тех областях, где он был действительно папуасом. Например — в музыке.

Малевич стремился к распространению супрематизма на все виды искусства. Это было созвучно современным ему представлениям о синкретизме. Матюшин, Чюрлёнис, Скрябин, Кандинский стремились найти в живописи, музыке и поэзии сходные элементы организации пространства и времени: ритм, линию, колорит, фактуру, её плотность, свойства поверхности. Они чувствовали, что все искусства где-то в пределе сливаются в одно, воплощая единство мироздания. Малевич, долгое время не имея представления о цветомузыке Скрябина и иных экспериментах, которые велись рядом с ним, самостоятельно пришёл к схожим выводам. Ему хотелось какой-то супрематической музыки, которой ему никто не мог дать, у него были музыкальные идеи, которые он не мог внятно объяснить, так как совсем не знал терминологии. (Впоследствии в его квартире в Петрограде стоял рояль, Малевич иногда присаживался к нему и извлекал бодрые, но совершенно случайные аккорды: играть он не умел.)

Сперва Малевич взялся за Матюшина, но тот совсем не подходил. У него был свой путь, да и композитором он был не гениальным. Он не был новатором, разрабатывал известную с давних времён четвертитоновую звуковую систему. Тем не менее Малевич любил Матюшина, слышал в его музыке зачатки «того самого» и пытался заставить его довести это до супрематической кондиции: «Бросайте кисть и готовьте музыку, в рядах бойцов живописи есть порядочно, но в нашей идее Вы один. Ищите новые формы для звука, чтобы быть готовым», — пишет Малевич Матюшину в ноябре 1915 года.

Тогда же, осенью 1915 года, Малевич снова начинает

общаться со своим другом детства музыкантом Николаем Рославцом, которому Людвига Александровна когда-то купила скрипку. К этому времени Рославец вырос в композитора-скрябиниста, жаждущего выразить «звукосозерцание» и обожающего атональную музыку Шёнберга. Символизм и романтизм сочетались в нём со знанием передовых музыкальных изобретений, и сочетались не очень гармонично. Он писал романсы на слова Василиска Гнедова и Василия Каменского — и, хуже того, Зинаиды Гиппиус и Игоря Северянина, что резко вступало в противоречие с его уже почти атональной музыкой. Малевич сразу заметил это противоречие. Он пришёл в восторг, услышав «грозно бряцающие» аккорды инструментальных произведений Рославца, ему пришёлся по вкусу его музыкальный напор, но совершенно чуждыми показались «стишёчки». Малевич мечтает: вот бы Матюшина и Рославца сложить вместе — тогда бы получился идеальный композитор-супрематист! Он встречается с Рославцом, беседует с ним, проповедует свои идеи.

И вот странное дело, как ни мало понимал Малевич в музыке, эти встречи действительно много дали Рославцу. Можно сказать, он как композитор-авангардист окончательно сложился под влиянием Малевича. Ещё с 1912 года Рославец постепенно разрабатывал, а к 1919 году окончательно построил свою собственную атональную систему, стоявшую на «синтетаккордах» — так Рославец назвал созвучия из шести-восьми и более звуков, из которых выводился гармонический строй всего произведения. «Синтетаккорд» заменял тональность. Теперь Рославец назвал себя «организатором звуков» и «организатором эмоций», он пришёл к предельному осознанному рационализму и новаторству. К сожалению, продлилось это недолго: гонения на формалистов уже в середине 1920-х годов заставили Рославца приспосабливаться к новому, отнюдь не гармоническому строю. В 1930-х Рославец — автор танцевальных пьесок и соцреалистических произведений, он пишет не своё и стремится избежать смерти. К этому времени они с Малевичем давно не общались.

Таким образом, ни Матюшин, ни Рославец супрематическими композиторами не стали. Малевич брал того, кто был у него под рукой. Думается, если бы он был вхож в музыкальный мир, он всё равно не смог бы соблазнить супрематизмом ни Прокофьева, ни Стравинского — они всё-таки не были столь радикальными новаторами. Плодотворным могло быть сотрудничество со Скрябиным или с Шёнбергом, но это уже — из разряда фантазий.

Чего же хотел от музыки Малевич? Прежде всего, независимости от человеческих эмоций, «форм музыкальных как

таковых, не выражающих кроме музыки ничего». Ему на удивление нравилась музыка разъятая, немелодическая, он слышал там своё. Малевич хотел от музыки того, что появилось очень нескоро. В 1910-е годы его никто не смог бы понять, он заглянул в слишком далёкое музыкальное будущее. В середине 1910-х годов он написал карандашом на листке: «Цель музыки молчание» — а в начале 1960-х появилась композиция Кейджа «4′33″». Все эти «пласты двадцати аккордов, брошенных в пространство», требование мыслить музыкальными массами, категориями статики и динамики и их сочетания — казались дилетантскими в его время, но отнюдь не в наше. Мы думаем, что там, в идеальном мире, любимым композитором Малевича стала бы Галина Уствольская. Впрочем, это только предположение, которое исходит из фразы Малевича: в искусстве нужна истина, а не искренность.

Что же до «Чёрного квадрата», то он был визуально воплощён длинным чёрным прямоугольником в партитуре «Плача по жертвам Хиросимы» Кшиштофа Пендерецкого. Прямоугольник этот обозначает тутти всего оркестра от пианиссимо до фортиссимо.

РАСХОЖДЕНИЕ С КОНСТРУКТИВИСТАМИ

Осенью 1918 года, 7 ноября, готовя оформление к торжествам годовщины революции на Ходынском поле, умерла от дифтерита Ольга Розанова.

Ольга Розанова — с 1910 года соратница Алексея Кручёных, они то сходились, то расставались, вместе делали книги. Футуризм и кубизм у Розановой были свои, совсем особенные, выросшие из белокаменного Успенского собора во Владимире, с фресками Рублёва, из «куличей, украшенных сахарными голубями и золотистыми листьями, барашками и розами»[16]. Она любила народное творчество и окружала себя им в быту. Её футуризм был футуризмом авторского, личного восприятия города или природы; её кубизм — наслаждением весом, формой, фактурой предметов. Розанова очаровывалась видимым и не была в точном смысле бес-предметником; точнее, она сочетала в себе как две отдельные части предметность и беспредметность (а в стихах — смысл и «заумь»: её беспредметные звуковые упражнения напоминают Хлебникова, а предметные — Бальмонта: «И каждый атом / Хрустально малый / Пронзает светом / Больным и алым…»[17]).

Вульгарк ах бульваров
Варвары гусары
Вулье ара-бит
А рабы бар арапы
Тарк губят тара
Алжир сугбят
Ан и енно
Гиенно
Гитана[18].

Одним словом, Розанова была настоящий художник, умерла рано, в рамки определённых направлений не вписывалась — разве что примитивизм и кубизм, да и то с оговорками: уж очень разные есть у неё картины. После смерти Розановой в ИЗО Наркомпроса, где она заведовала Художественно-промышленным подотделом, решили устроить её выставку. Оформление выставки было поручено Малевичу, и тот устроил из неё настоящую демонстрацию с агитацией, в результате которой получился

скандал.

Варвара Фёдоровна Степанова, жена Родченко:

> «Пришли… Мальчишки и Клюн вешают под вывеской квадрат, чёрный, огромный, на белом холсте… крайнее возмущение моё и Древина. Кричим мальчишкам — его не вешать, Клюн кричит — вешайте! Мальчишки сначала смутились, потом продолжают…
>
> Малевич закатил ещё три огромных холста с квадратными чёрными формами, колоссальных размеров… поднимается ругань… протестуем, этого нельзя вешать на выставке Ольги Розановой, раз она шла к разбиванию квадрата… Добились, чтобы „украшения“ не вывешивались… Клюн плачет, что ему денег не заплатят за работу, показывает пальцы, которые распухли от холода, пока он писал „их“…»

Фантастическая партизанщина. Такое впечатление, что, по выражению Удальцовой, «Малевич немного спятил» на своём квадрате. Ей вторит Степанова: «Малевич, наверно, немного помешанный, и у него нет тонкого чутья художника, он работает так, как будто стучит кулаком по столу. Его система — это форменное заблуждение, мешающее заняться творчеством и возводящее квадрат — только опыт — в степень произведения». Но разберёмся подробнее. Причина возмущения была в том, что, как казалось Степановой, Родченко, Удальцовой, Александру Древину и прочим, Малевич не имел права «лепить свою марку» на произведения Розановой. Между ними, по их мнению, не было ничего общего; так при чём же здесь квадрат?

Действительно, у Розановой беспредметничество было своё. Она считала, что пришла к нему первой, и обижалась на Малевича за то, что он пытается присвоить открытие. Писала Кручёных: «Весь супрематизм — это целиком мои наклейки, сочетание плоскостей, линий, дисков (особенно дисков) и абсолютно без присоединения реальных предметов, и после всего этого вся эта сволочь скрывает моё имя». После выставки «0,10»: «Малевич передо мной имеет виноватый вид, сбавил спеси, лезет с любезными услугами, не узнаваем, в первые дни я к нему демонстративно повернулась спиной». Розанова очень волновалась и спрашивала Кручёных в письме, показывал ли он Малевичу её наклейки и когда именно. Она подозревала, что Малевич украл у неё идею. Кручёных действительно жил летом в Кунцеве в одном доме с Малевичем и одновременно переписывался с Розановой, но вывести первые 39 супрематических работ из розановских наклеек нереально. Кроме

того, вся история развития Малевича говорит о том, что он дошёл до супрематизма сам, и дошёл, так сказать, сразу до всего, во всей полноте. Коллажи и рельефы Розановой хоть и являются тоже, на свой лад, открытием беспредметности, но это далеко не «Чёрный квадрат», «Чёрный крест», «Чёрный круг». Беспредметничество в 1913–1915 годах витало в воздухе и было самостоятельно, порознь открыто Малевичем, Татлиным, Ларионовым, Розановой. Но чистая и цельная концепция супрематизма во всей цельности сложилась именно у Малевича. И Розанова никогда с ним полностью не порывала, несмотря на резкие выражения в письмах. Она могла обижаться, по-женски поворачиваться спиной, но как художник — была выше обид. Творчество её и Малевича шло примерно в одном направлении. И это сходство в итоге перевесило: с 1917 года Розанова с Малевичем снова в неплохих отношениях. В последний год жизни Розанова создала свои лучшие работы — среди них были не только беспредметные, но часть пути они с Малевичем прошли параллельно.

И так ли уж права в своём возмущении Степанова, считая, что жест Казимира — лишь желание всюду себя утвердить и на всё поставить клеймо супрематизма, в том числе и на «красочную» Розанову, которая кажется Степановой бесконечно далёкой от несимпатичных, громоздких квадратов?

Как и для Малевича, главным для Розановой был цвет, отделённый и от предмета, и от плоскости. Розанова могла мысленно представлять цвет как таковой и писала об этом странном восприятии. В результате получались такие картины, как гениальная «Зелёная полоса» (1917). И недаром писал о Розановой Абрам Эфрос в статье памяти Розановой «Во след уходящим»: «Вместо кубов, удлинённых цветных плоскостей появляется нечто вроде комет, радуг, спектров и т. д. Характерно, что в этом направлении к „распылению“ идут теперь и другие художники „беспредметники“».

Итак, у Розановой тоже цвет — только Малевич хотел очистить и его, создав нечто совершенное, а у Розановой было меньше экспериментаторского духа и больше желания вдаваться, сливаться, приходить в особое состояние вибрации, мерцания между мирами, там, где цвет и звук сходятся в одно. Полу-беспредметник, полу-предметник, Розанова не хотела этого совмещать (предметность — уступка беспредметности!), но могла — вместить. Ей не нужно было, не хотелось быть цельным художником, имеющим единую систему, она могла заявить, например, что её предметные картины беспредметнее любого супрематизма, потому что предмет нужен ей только для цвета. По

этому пути она прошла бы и дальше, если бы не ранняя смерть; и, может быть, из всех художников круга Малевича она была в какой-то момент к нему ближе всех. Может быть, Малевич хотел своим квадратом почтить её по-своему — принести соратнику на могилу самое дорогое из своих начинаний.

Но Родченко, Степанова и их сторонники считали по-другому, и вышла анекдотическая склока. Снова цитируем Степанову, она в своих дневниках описала это красочно и экспансивно:

> «Древин начинает лупить (переносно) Малевича квадратом… Малевич горячится… начинает нападать на Розанову, что она вышла из него, что он ей и Давыдовой показывал, как делать орнаменты супрематические, и что у Розановой есть кальки, которые как раз сняты с его работ…
>
> *Древин*: Розанова всегда имела тяготение к земле, и в супрематических вещах, на которые имел влияние Малевич, она всё-таки дала своё, переработанное душевное движение, чувство художника, влила туда краски, цвет, не мистический, как у Малевича».

Конечно, Малевич вёл себя как диктатор. Удальцова вспоминает, как он говорил ей, что хочет ввести партийную дисциплину. «Ну, со своими вы легко это сделаете, но у нас группа». — «Тогда война беспощадная», — отрезал Малевич. Но тут его можно понять. Малевич был твёрдо уверен, что Пуни рассказал всем о супрематизме и что Розанова поэтому успела сделать несколько схожих работ на выставку «0,10». И он также понимал, что это нисколько не умаляет её как художника и не отменяет её личных, самостоятельных отношений с беспредметностью. Он только хотел, чтобы отныне всё абстрактное искусство существовало под эгидой квадрата — единственного, по его мнению, содержательного элемента на поляне. Душевные движения его не интересовали — его интересовала истина. А у Розановой были и самостоятельные чисто супрематические работы — например «Беспредметная композиция (Полёт аэроплана)» (1915–1916).

В середине января 1919 года на заседании Художественно-строительного подотдела ИЗО произошла ещё одна занятная перебранка. Нам она известна по дневнику всё той же Варвары Степановой, которая записывала почти дословно. Анти — это Родченко, так Степанова называла своего мужа.

> «*Удальцова*: Так вот, в протоколе Центрального

выставочного бюро сказано, что Малевичу поручено украшение выставки Розановой.

Все молчат.

Удальцова: Прошу высказываться.

Малевич: Да что высказываться, кто-то пришёл, содрали квадрат…

Анти: Да что и говорить, квадрат сняли, и всё! И не будет висеть, и разговору не может быть. А Розанова была супрематистка, я не знаю, позвали бы ещё с улицы, вот Петра Ивановича, и спросили…

Поднимается гвалт.

Анти: А квадрат не повесим, снимем!

Малевич: Я вас всех покрыл квадратом, и без меня вам из квадрата не выйти…

Анти (Малевичу): А ну вас к чёрту, и покрыли квадрат, и снимем квадрат… Она выбросила ваш квадрат к чёрту, и нет у неё квадрата. И вас-то выбросим вместе с квадратом, покрыли давно ваш квадрат, нет квадрата!

Малевич: И не выбросили, завязали, и не выпутаться вам, Древину… Вот квадрат-то! В музее висит! И не выйти вам без меня…

Древин: Что вы тут набрали дураков — Менькова, Клюна… и на них играете; что — квадрат? Текстильщики… просто, стиль выдумали, всё это будет в Художественно-промышленном подотделе, ваши квадраты, а ей марку вашу не дадим ставить…

Малевич, убегая, скорчился, держится за ручку двери: „И не вырваться вам! Квадрат!“»

Это уже настоящий театр абсурда. Кстати, Надежду Удальцову все эти супрематические бои навсегда от супрематизма отвратили, и если в начале 1917 года она почти боготворит Малевича («Иметь одну идею, одну божественную мысль, одну любовь, одно служение! О, силы небесные!») и заслуживает от него звание лучшей супрематистки — то уже в ноябре 1917-го переходит обратно в стан Татлина. К 1919 году Удальцова совсем отошла от супрематизма и Малевича, и как тот ни звал её в УНОВИС, не пошла. Все объяснили эту её эволюцию влиянием её мужа, Древина, которого не считали талантливым художником. И Малевич, и Клюн ругали её, но любовь была сильнее (это — в пересказе Клюна). После 1921 года Удальцова вслед за Древиным уходит и вовсе: прочь из авангарда. Её дальнейший творческий путь — фигуративная живопись, натура, членство в Ассоциации пролетарских художников, соцреалистов;

жизнь была очень нелёгкой, Древина в 1938 году расстреляли, Удальцова спасла его работы, выдав их при обыске за свои. Их сын, Андрей Древин, стал известным скульптором. Среди его работ памятник Крылову на Патриарших прудах в Москве.

Между тем Малевич в 1919 году вовсе не собирался, несмотря на все эти перепалки, рвать с конструктивистами. Ссоры с Родченко сменялись перемириями, да и сам Родченко не воспринимал их как что-то критическое, окончательное. Он только не хотел уступать Малевичу место единственного лидера авангарда. На выставке «Беспредметность и супрематизм» весной 1919 года Малевич вывесил «Белое на белом (Белый квадрат)», а Родченко парировал серией «Чёрное на чёрном». Получились, по выражению Николая Харджиева, «сапоги». Харджиев вообще презирал Родченко и никаких художественных достоинств за ним не признавал, говорил, что и фотоколлажи его не оригинальны. Но никто не воспринял эту чёрно-белую войнушку как разрыв, да и одноцветный красный холст Родченко в 1921 году не сочли чем-то новым. Малевича тут было уже не переплюнуть. Сам же он хоть и лез утверждать своё первородство, но всегда надеялся на то, что великая идея беспредметности не позволит им разойтись далеко друг от друга.

К сожалению, эта надежда была тщетной, а расхождения вдруг выявились такие масштабные, что и беспредметности не под силу оказалось их покрыть. Расхождения не стилистические, не формальные, а — ни много ни мало — философские, политические, религиозные, всё сразу. Конструктивисты не были идеалистами. Они были материалистами. А стало быть — утилитарность и конструктивность ставили выше идеи; и — другое следствие той же причины — стремились служить новому строю как воплощению материализма. Парадокс в том, что Малевич какое-то время сам считал себя примерно таким же, вернее, он сам себя ещё не очень осознавал, и хоть писал теоретические работы — кажется, не заботился о их внутренней непротиворечивости. Когда же в Витебске он наконец — не умом, а всей жизнью, художественной практикой, опытом — осознал, что его учение идеалистическое, — тут-то его дружбе с конструктивистами и пришёл самый окончательный конец. Малевич не считал себя вершиной, но конструктивизм явно не был следующей ступенью по отношению к нему. Он не привносил новой идеи, нового прибавочного элемента. Ему, конструктивизму вообще было не до идей. А это значило для Малевича — что конструктивизм необоснован, пустотел. («Пустотелыми художниками» Малевич называл таких, кто не сам выработал свой прибавочный элемент, а взял его произвольно.

Такими он считал Удальцову и Попову, а Гончарову и Розанову — нет.)

Так вот, конструктивизм лишён содержимого, и в него легко может залезть предмет, «морда жизни», «харчевое» дело. Так и случилось. Супрематисты, Малевич и его ученики, могли выполнять и дизайнерские заказы, имея в виду не заказчика, а настоящее внутреннее содержание своей работы. Конструктивисты же работали, держа в уме некоторую внешнюю, внешнеположенную искусству цель.

Сергей Эйзенштейн писал, побывав проездом в Витебске в 1920 году: «Здесь главные улицы покрыты белой краской по красным кирпичам. А по белому фону разбежались зелёные круги. Оранжевые квадраты. Синие прямоугольники. Это Витебск 1920 года. По кирпичным его стенам прошлась кисть Казимира Малевича». А дальше он противопоставляет этой бесцельной геометрии, этому искусству для искусства, «Окна РОСТА» Маяковского: мол, то же, да не то! — потому что под геометрией — штык, а на него надет польский пан. Вот, мол, разница между псевдолевацкими эстетами супрематистами и настоящим левым искусством, которое служит народу! Стоя на другом берегу, суть дела он уловил правильно.

А Малевич, гораздо позже, уже умея сознавать и формулировать то, чем он занимался всю жизнь, сказал поразившую Харджиева фразу. «Ещё он говорил: чем отличается моя беспредметность от их искусства?» И сам же отвечал: «Духовным содержанием!» И, добавлял Харджиев, то же самое можно было слышать от Кручёных: «Бог тайна, а не ноль. Не ноль, а тайна».

(Более подробно цитата из Кручёных звучит так: «Творчество всегда вдохновенно, бог может быть чёрный и белый, корявый и многорукий — он тайна, но не нуль, хотя бы повторенный сто раз подряд».)

ИТОГИ СУПРЕМАТИЗМА НА ПЛОСКОСТИ

Первая индивидуальная выставка Малевича в Москве, организованная Наркомпросом на Большой Дмитровке, 11, в бывшем салоне Михайловой, состоялась без него. Выставка «Казимир Малевич.

Его путь от импрессионизма к супрематизму» открылась 25 марта 1920 года. К этому времени Малевич уже несколько месяцев жил в Витебске. Выставлялись 153 работы разных лет.

Эта выставка была для плоскостного супрематизма итоговой. За три года супрематизм успел полностью сформироваться на плоскости.

Начался он с «Чёрного квадрата» — «нуля форм» единственного цвета, базисного элемента супрематического мира.

Потом появился цветной супрематизм. Первым из цветов был красный. Был написан «Красный квадрат (Живописный реализм крестьянки в двух измерениях)».

Формы усложнялись. Малевич создал многофигурные композиции, в которых геометрические элементы находились в сложных энергетических взаимоотношениях.

Затем пришли космические супремы, подчинённые единому — часто диагональному — силовому полю, с фигурами, нанизанными на это поле. Плоскости стали планами будущих объёмных тел. Такие компактные симметричные композиции позднее стали использоваться в супрематическом фарфоре, текстиле, эскизах планит.

Постепенно исчезает цвет и размывается линия. Третья стадия супрематизма — белая. В 1917 году Малевич пишет «Белое на белом (Белый квадрат)». Создаёт он и другие белые супремы. Он пишет фигуру и фон белыми красками с разными свойствами.

Белый квадрат на белом — это высшая ступень развития супрематизма, достижение совершенства, приближение к абсолюту.

Вот что писал о белом супрематизме Владимир Стерлигов:

> «Белый квадрат на белом квадрате. Где-то, когда-то, в каком-то уголке Вселенной один маленький человечек правильно подумал о кусочке Всеобщей истины и воплотил её. Он написал белое на белом. Белый квадрат на белом квадрате. Это ли не пример чистейшего прикосновения к Истине и не пример ли это прекрасной

фантазии, освобождённой от всяких излишеств, когда это так, то имя сотворившего исчезает и сотворённое становится безымянным».

Затем уходят и контуры фигур. Остаётся только чистый холст. И в этом уже абсолютно очищенном пространстве зритель остаётся наедине со своим созерцанием. Художник оставляет его. Зритель остаётся в свободе и покое, среди света и вечности.

Обе известные нам крупные рецензии на первую персональную выставку Малевича, А. А. Сидорова и А. М. Эфроса, вполне можно назвать отрицательными. Сидоров пишет, что супрематизм, как и всё остальное, есть лишь последнее слово старого искусства, из которого неизвестно, вырастет ли ещё искусство новое. Эфрос упрекает друзей Малевича, которым «не терпелось с его канонизацией».

«Каким оголённым и бедным предстало нам то, что казалось в Малевиче таинственным и заманчивым», — пишет Эфрос. Оказалось, что он — эпигон, причём бунтующий «за последовательную покорность догмам учителей: учителя-де не идут до конца». Эфросу супрематизм видится лишь бледной иллюстрацией к голой теоретической схеме, измышленной Малевичем. «В прямом значении слова — как живописец, как мастер фактуры, как мастер тона, как мастер цвета, Малевич не представляет собой ничего выдающегося». Точка зрения любопытная: потом все обычно считали совсем наоборот — что живопись Малевича гениальна, а теории ничего из себя не представляют. Видимо, из 1920 года всё это виделось иначе. А. А. Сидоров упоминает о работах «таких, где двумя способами белой фактуры на белом фоне выделяются белые же круги», но, кажется, не видит в них ничего особенного.

Есть несколько свидетельств о выставке витебских учеников, которые ездили в Москву на Всероссийскую конференцию учащих и учащихся искусству в начале лета 1920 года и побывали на выставке мастера.

> «Первая экскурсия очень интересная, были на выставке Малевича. Анфилада залов — сезанновские работы, кубизм, кубофутуризм, цветной супрематизм, чёрно-белый супрематизм, чёрный квадрат на белом фоне и белый квадрат на белом фоне, а в последнем зале — пустые подрамники белые…»
>
> «Когда мы приехали на экскурсию в Москву, мы голодали… На выставке один кричал: „Мир праху твоему, Казимир“».
>
> «Начиналась выставка в 1920 году с сезаннистских

работ — рабочие тащили тяжёлые мешки („У Сезанна все тяжёлое, — говорил Малевич, — яблоко железное“). Вначале импрессионистические вещи были. Кубизм, кубофутуризм, работы „дереновского“ характера. Цветной супрематизм, чёрный квадрат, а потом пустые подрамники шли, над этим смеялись. „Мир праху твоему, Казимир Малевич“, — кто-то кричал с трибуны. Я носил чёрный квадрат, ко мне один подошёл и спросил: „Ты что, у Малевича учишься?“ Это был, кажется, Маяковский».

Похоже на то, что выставку Малевича в Москве 1920 года никто особенно не оценил. Слишком много поразительного происходило вокруг, в жизни.

В это время Малевич пишет: «О живописи в супрематизме не может быть и речи». Он утверждает «главенство духовного постижения смысла бытия, скрытого за искажающими суть вещами эмпирической действительности».

Он перестаёт быть художником и становится философом.

ВИТЕБСК

«Многоуважаемый Михаил Осипович! — пишет Малевич Гершензону 7 ноября 1919 года. — Не удалось мне с Вами увидеться, очень скоро пришлось собраться и уехать в Витебск; последний производит на меня впечатление ссылки; совершенно неожиданно приехали люди из Витебска, вытащили меня из-под опеки угрожающего холода и темноты». Как видно, в Витебск Малевич поехал совсем не по своему желанию. Денег нет. Дров нет. В Москве жить негде, а в Немчиновке холодно и голодно. Софья Михайловна ждёт ребёнка. Архитектор и книжный график Лазарь Лисицкий предлагает Малевичам переехать в Витебск, где открылось Народное художественное училище. В Витебске — больше еды, больше тепла, есть работа и место. Малевич колеблется недолго, и вот он едет. «Ехали трое суток до Смоленска со скоростью 5–12 верст в час; вагоны полны, так что ходили-лазали с любезного разрешения по сгорбленным спинам, собирали лес-дрова для паровоза, ночевали в Смоленске, на дворе осмотры и т. д. Нужно действительно обладать энергией, чтобы вынести этот ужас». Малевич обладал.

Витебск, город вроде бы провинциальный, не был затронут ни оккупацией, ни Гражданской войной; советская власть установилась в Витебске сразу после революции, и очень быстро город стал белорусской культурной столицей: там открылись Народный университет, консерватория и, наконец, в конце 1918 года — усилиями Марка Шагала — Народная художественная школа[19].

Начиналось всё с учителя Шагала, Юделя Пэна, который держал в Витебске прекрасную частную школу рисования; из знаменитых выпускников — не только Шагал, но и Давид Якерсон, и Лазарь Лисицкий. После десяти лет отсутствия Шагал вернулся в Витебск с мандатом «уполномоченного по делам искусств в Витебской губернии». Ему покровительствовал сам руководитель ИЗО Наркомпроса товарищ Давид Штеренберг, тот самый, которому Луначарский повелел привечать авангардистов (сам Луначарский их недолюбливал, но считал полезными для революции). Под школу Шагалу отдали дом банкира Вишняка, одного из соучредителей товарищества «Витебский трамвай», — трёхэтажный особняк на Бухаринской, 10. Шагал повесил над крышей зелёный флаг с надписью «Шагал — Витебску» и тут же развернул бурную деятельность: школа должна была не только обучать рисованию и приобщать к искусству детей бедноты, но и украшать город, например вывесками и плакатами, для чего в ней

устроились производственные мастерские; туда приняты в качестве учеников члены артели живописцев при союзе строительных работников. Труд и знание живописца да будут неразделимы.

Почуяв жизнь, в Витебск потянулись художники из Москвы и Петрограда, приверженцы самых разных взглядов и систем. В апреле 1919 года приехала художница Вера Ермолаева, будущий верный соратник Малевича; в мае — Лисицкий, преподавать графику, печатное дело и основы архитектуры; а в ноябре в Витебске появился Малевич. Как раз грянула вторая годовщина революции, и весь город был украшен Шагалом и его учениками: козы, летающие люди. Малевич сразу принялся за дело. Ему пришлось выдержать сперва бой с местной публикой, которая воспринимала его как «чревовещателя» и ждала от него чудес, а сама не могла понять привычной Малевичу футуристической риторики, и с приехавшими так же, как он, подкормиться «петроградскими беженцами, профессорами и аполлонистами». Первый его публичный диспут, видимо, был не слишком успешен, но Казимир Северинович быстро сделал выводы и в рекордные сроки стал хорошим лектором-гипнотизёром. На второй лекции ему уже удавалось обрезать их, «как кочан капусты, в которой кичка спряталась, пришлось мне обрезать листья чужих страниц, и аудитория увидела одну кичку стержень, было нелегко это сделать и в этом был мой успех».

Уже через два месяца Ермолаева пишет в Наробраз: «Малевич ведёт теоретические и практические занятия в трёх мастерских, и ему нужно повысить ставку, так как академического пайка больше нет, а на ставку руководителя не проживёшь». Просьба удовлетворена: теперь Малевич получает 120 тысяч в месяц. Жизнь налаживается.

Малевич приехал в Витебск не от хорошей жизни и долго там оставаться не собирался. Тем удивительнее то, насколько быстро он развернул в училище обширную революционную программу обучения, перетянул на себя центр и нерв происходящего и стал лидером огромной группы, в которую входили не только студенты, но и преподаватели. Уже в январе 1920 года утверждён МОЛПОСНОВИС — группа молодых последователей нового искусства, который через несколько дней переименован в ПОСНОВИС, а в феврале 1920 года — в УНОВИС: теперь они не только последователи нового, но и его установители. Тут же Малевич назвал в честь УНОВИСа новорождённую дочь — Уной. К августу 1920-го в УНОВИСе 36 человек. Всего студентов у Малевича было более шестисот, но ядро составили около сорока. Ученики переходили к нему один за другим, да и не только

ученики, а и преподаватели: Нина Коган, Лазарь Лисицкий, Вера Ермолаева.

Витебским ученикам Малевича было, как правило, по 16–18 лет, то есть это были в сущности совсем юные люди, мальчики — даже учитывая суровое время, в которое им довелось расти. Поэтому педагогическая деятельность Малевича носила здесь характер не только обучения искусству, мастерству, выращивания художников, но и «рождения нового человека», ни больше ни меньше. Именно так Малевич и воспринял свою роль. «Живу в Витебске, — увлечённо писал он Штеренбергу уже вскоре, — не ради улучшения питания, а ради работы в провинции, в которую московские светилы не особенно желают ехать дать ответ требующему поколению».

В Витебске Малевичу удалось сделать то, что не удалось в Москве: сколотить секту, партию, с железной дисциплиной, со следованием канону, с обрядностью и теориями, с индивидуальным обучением и коллективным творчеством. Конечно, провинциальные мальчишки были для этого гораздо более подходящим материалом, чем сложившиеся художники, которые разбежались из «Супремуса». Именно этого хотелось Малевичу; он понимал, что если немедленно не обзаведётся верными соратниками, то так и останется единственным носителем супрематического стиля. Такой сектой и стал УНОВИС.

В УНОВИСе впервые была опробована Малевичем его педагогическая система постепенного восхождения к супрематизму по ступеням — сначала сезаннизм, потом кубизм, потом супрематизм (до импрессионизма он свою генеалогию пока не доводил). Одно из главных отличий педагогики Малевича от академической было в том, что он учил системам, а не отдельным дисциплинам, и отстаивал эту необходимость. Сохранилась запись речи одного из учеников, восемнадцатилетнего Льва Юдина, с выступления в Академии художеств в 1922 году. В этой речи он противопоставлял «пассивное изучение» разных средств и материалов — органическому развитию, вырастанию художника «до современного состояния искусства». «Мы хотим ввести все надёрганные из систем же элементы обратно в системы, в стройность и доказать, что только при таком подходе и понимании возможно создание настоящей программы прохождения новых открытий в живописи».

Но Малевич не просто вёл ученика от одной системы к другой: он рассматривал, каким образом искусство в целом и отдельный человек проходит этот путь, что *побуждает* его восходить по ступенькам от сезаннизма к кубизму и от кубизма к супрематизму. При разборах учебных задач Малевич стремился

выявить мотивацию каждого «живописного делания» — «поставить диагноз», как он это назвал. Вообще он пытался быть научным, пытался — потому что это была всё-таки в строгом смысле не наука, хотя на систематизацию вполне тянет, причём систематизацию плодотворную, практическую; это не решётка, наложенная извне, механическим образом, на естественные процессы — а удачный опыт наблюдения и выводов из самих этих процессов. Стремление к научности сказалось в выработанном им процессе обучения. С каждым учеником Малевич выдвигал гипотезу, прогнозировал результат, ставил опыт и сверял полученные данные с гипотезой. Насколько доказанным и верным был этот результат в каждом случае, сказать трудно, но в конечном итоге система Малевича показала свою высокую эффективность.

Лев Юдин (о котором подробнее будет далее) вообще может быть рассмотрен как пример человека и художника, выросшего под влиянием и в тени Малевича, в его среде. Его дневники за пятнадцать лет жизни и творчества рядом с мастером — уникальный документ: в них мы можем видеть внутренний мир ученика Малевича, его состояния сознания и психику, можем войти в «секту» изнутри, почувствовать её гипноз и алхимию. В дневниках витебского периода Юдин записывает ход своего обучения — там есть программы занятий, конспекты лекций Малевича, его собственные гипотезы и наброски работ, общие и конкретные замечания.

> «1 /VII 1921. Программа.
>
> 1) Построение одной супрем формы в пространстве, цвет чёрный.
>
> 1 а) Постройка квадрата.
>
> 2) Построение двух форм в их магнитном соотношении. Цвет чёрный.
>
> 3) Построение 3, 4 и т. д. форм. Цвет чёрный.
>
> 4) Постройка системы движущихся форм по одному направлению. Цвет чёрный. То же, две движущиеся формы, цвет чёрный и тёмно-серый. Движение по диагонали.
>
> 5) Разрешение движения параллельного линии подрамника (висение).
>
> 6) Разрешение одной и нескольких линий движения.
>
> (Тут мы видим конкретно, что предлагается сделать ученику и в каком порядке. Несколькими страницами дальше Юдин признаётся, что „чисто учебные штуки“ сами по себе не важны каждая в отдельности, а важно то,

к чему они приведут; упрекает себя за то, что ищет в супрематизме „весёлого, интересного“. — *К. Б.)*

<…> Экономия и эстетика выясняются. В данном случае мне приходится в первый раз сознательно выбираться к экономии. (Принцип экономии был открыт Малевичем именно в Витебске и описан в трактате „О новых системах в искусстве“. — *К. Б.)*

<…> Всё ближе по ощущению к К. С. Ясно ощущаю всю пропасть между нами и старым. Мы новаторы и нам придётся вытерпеть всё то, что и К. С. и другим… Мы много знаем и далеко ушли. Всё, что я проделал за два года, вдруг как-то собралось и уяснилось. Силы, силы теперь, и всё было бы хорошо.

<…> Развесил работы только супрематические. Очень важно, чем окружаешь себя и показательно, так как это тоже есть твоё выявление, и так как проявление зависит от движения внутреннего, так и проявление влияет на последнее. Заставить члена УНОВИСа жить в Третьяковской галерее.

<…> В правом рисунке получается, что круг плавает в каком-то зелёном пространстве. Этого не должно быть. К. С. говорил о белом квадрате, что старался вписать его в картину как в раму: ни дальше, ни ближе.

<…> М.: высота энергийного напряжения обратно-пропорциональна объёму. Первоначально: вес обратно-пропорционален объёму, но это неверно: это лишь частный случай.

<…> Насколько К. С. твёрд. Когда наши начинают хныкать и жаловаться на дороговизну, действительно начинает казаться, что свет кончается. Приходит К. С., и сразу попадаешь в другую атмосферу. Это действительно вождь».

<…> Есть два подхода к цвету:
Цвет как таковой.
(Леже). Цвет сгущенный.
Цвет — материала.
Цвет замкнутый и сдавленный,
Затасованный,
Глубокий (наслоения).
Тут же вся гамма металлических звуков.
Работа должна гудеть и звенеть.
В итоге скованное, скорчившееся

МОЛЧАНИЕ,
динамический
ПОКОЙ.

Даже по приведённым отрывкам видно, что деятельность в каждом из учеников кипела плодотворная. Сравнение нового и старого, слабого и сильного, постоянное вчувствование, работа над пониманием соответствия, например, веса и цвета, вживание в супрематическую терминологию, загипнотизированность мощной личностью учителя и всем кругом его теоретических проблем — вот атмосфера, в которой жили уновисовцы в Витебске. Малевич чрезвычайно интенсивно читал лекции, а помимо этого разговаривал с учениками, читал доклады, проводил «собеседования». Понять его было трудно, но слушать — интересно. Некоторые ученики потом признавались, что мало понимали в его «наукообразных словах и замысловатых выводах». «Одни абстракции», «ведь он ничему нас не учил».

Тем не менее лекции вызывали непреходящий интерес. Малевич выступал не только перед учениками, но и на публике. Программа Малевича была такой многосторонней и всё включающей, что очень скоро стала основной в училище. Вообще говоря, лекция — это для обучения художника что-то не совсем традиционное; ремеслу принято обучать в мастерской. Здесь ученик работал сам, но в постоянном контакте с мастером, в его силовом поле. Недаром в дневниках Юдина заметно, как он постоянно приникает к «К. С.» не столько даже за помощью, сколько за подзарядкой, за полновесностью и чистотой. Малевич был для них огромным сгустком энергии, чем-то поистине божественным, и, не сводя с него глаз, уновисовцы — те из них, кто мог, — быстро превращались в настоящих художников.

Очень важно, что уновисовская индивидуальность была коллективной. При абсолютно личных поисках и проектах каждого ученика — все их пути, как нити, сплетались в один общий УНОВИС, соединяясь с путём Малевича. Такова была его воля в то время. На выставках даже не ставились на работы имена художников: только УНОВИС. Зачем это было Малевичу? Зачем ему вообще был коллектив, партия, адепты? Дело было в том, что он не хотел один стоять в супрематизме. Он хотел, чтобы этот стиль развивался не только так, как он сам может придумать, но при этом в его рамках. Малевич чувствовал в супрематизме мирообразующие возможности, и воплотить их в одиночку был бы попросту не в состоянии. Он изобрёл концепцию и хотел поручить другим «разработку» и «внедрение» супрематизма в разных

сферах, примерно так, как это делают с каким-нибудь новым инженерным принципом. Ну, а кроме того, разумеется, Малевич попросту был лидером по натуре, любил окружать себя верными последователями, соратниками, почтительными учениками и — надо отдать ему должное — очень много им давал. В конце обучения уновисовец считался «завершённым учёным строителем» и должен был написать диплом — теоретический трактат.

При этом, конечно, уновисовцы не были замкнуты. Сам характер этого нового «вероучения без культа», религии творчества и новаторства, предполагал постоянный выход в мир, выплеск и выброс, отдавание. Но это было не службой, как в конструктивизме; скорее, коллективный УНОВИС свободно дарил себя новому миру «от щедрот», не поступаясь при этом ни каплей своей коллективной индивидуальности.

Украшать Витебск к праздникам училище начало ещё при Шагале. Но с весны 1920 года Витебск становится отъявленно супрематическим. Не только праздники советских «святцев», но и просто митинги, юбилеи, демонстрации заслуживали росписи. К Первому мая разрисованы трибуны ораторов на Советской площади, трамваи, кофейни и столовые, магазины, библиотеки, фасады зданий, пароходы и трамваи — особенно трамваи! С них радостный супрематизм никто не стирал, они так и ездили расписанными до 1926 года.

Газета «День работников искусств» 5 июля 1920 года писала: «На улицу, в гущу жизни, на Полоцкий рынок, на площадь Свободы врывается сорабисный [20] автомобиль, агиттрамвай или агитповозка, и удивлённые народы слушают серьёзную музыку, песенки о чёрном и красном квадрате…» Хотя в теоретических работах Малевича того времени уже появляется мысль об архитектурной супрематической концепции, УНОВИС использовал в Витебске супрематизм как чистую суперграфику: не делал вещей, только украшал плоскости.

Между тем Шагалу это всё не нравилось. Есть несколько мнений по поводу того, насколько не нравилось. Согласно одному из мнений, причиной отъезда Шагала из Витебска был вовсе не Малевич. Но у нас есть только рассказ самого Шагала, вот такой, своеобразный:

> «Ещё один преподаватель, живший в самом помещении Академии, окружил себя поклонницами какого-то мистического „супрематизма“…
>
> Однажды, когда я в очередной раз уехал доставать для школы хлеб, краски и деньги, мои учителя подняли

бунт, в который втянули и учеников.

Да простит их Господь!

И вот те, кого я пригрел, кому дал кусок хлеба, постановили выгнать меня из школы. Мне надлежало покинуть её стены в двадцать четыре часа.

На том вся деятельность их и кончилась.

Бороться больше было не с кем.

Присвоив всё имущество академии, вплоть до картин, которые я покупал за казённый счёт, с намерением открыть музей, они бросили школу и учеников на произвол судьбы и разбежались».

Тут много преувеличения, желания рассказать происходящее как моралите. Никто, конечно, школу на произвол судьбы не бросал. Но и Шагала можно понять. Злоязычный Харджиев: «Когда к Малевичу перебежали от Шагала все эти еврейские мальчики, скандал был на весь Витебск… У Шагала характер был, дай Боже. Малевич был всё-таки относительно с юмором, а этот был страшно злопамятный». Может, оно и так, ни Шагала, ни Малевича ругать и винить не хочется. Шагал в результате всего уехал во Францию, и это было для него скорее хорошо, чем наоборот.

Коллективное лицо УНОВИСа известно нам по снимку, который был сделан на витебском вокзале в субботу 5 июня 1920 года. УНОВИС ехал в Москву. Фотограф притулился в вагоне, стоявшем рядом на путях, и сделал фотографию, напоминающую разветвлённое дерево, — коллективный портрет УНОВИСа. Витебская газета «Известия»: «Вчера выехала в Москву экскурсия из учащихся Витебского народного художественного училища из 60 человек, во главе со своими руководителями. Экскурсия примет участие в художественной конференции в Москве, а также посетит все музеи и осмотрит художественные достопримечательности столицы». Николай Суетин оформил теплушку «Чёрным квадратом», эмблемой УНОВИСа. (Существует интересное мнение, согласно которому чёрные квадраты на повязках уновисовцев — аналог тфилина, чёрного кубика на чёрном фоне, надеваемого иудеями при молитве, это мнение высказал Лев Кацис в книге «Русская эсхатология и русская литература».) Гляньте на Малевича — каков! Это совершенно новый Малевич, он как ствол этого большого дерева. Вокруг него как ветки и листья — его ученики. Это Малевич вдохновенный, резкий. Одной рукой он опирается на теплушку, другой держит белое «блюдо» (тондо — круглая картина) с чёрным треугольником и точкой, работу Ильи Чашника; Малевич держит

его осторожно, чтоб не стереть краску, под рукою прокладка. Ветви и листья: Лазарь Лисицкий, Вера Ермолаева, Нина Коган, Лазарь Хидекель, Моисей Векслер, Моисей Кунин, Яков Абарбанель, Иван Гаврис, Иосиф Байтин, Ефим Рояк, Илья Чашник, Эфраим Волхонский, Фаня Белостоцкая, Наталья Иванова, Лев Юдин, Хаим Зельдин, Евгения Магарил, Лев Циперсон, Исаак Бескин. Видно, что все голодные и что дело серьёзное.

В серьёзное дело в Витебске превращалось всё, и всё казалось возможным. Открыть театральную секцию. Поставить «Сон в летнюю ночь». Распространить УНОВИСы по всей стране (действительно, в 1920 году польские художники, супруги Владислав Стржеминский и Катаржина Кобро, открыли филиал УНОВИСа в Смоленске; открылись также филиалы в Москве, Перми, Саратове). Невозможного для УНОВИСа не было. Выглядело всё это безумно, но прекрасно.

Но скоро витебскому пиру духа пришёл конец. В марте 1921-го Ленин навёл порядок в Наркомпросе, который вслед за тем разработал знаменитое «Положение об управлении высшими учебными заведениями», упраздняющее автономию высшей школы. Положение было утверждено в сентябре того же года. В Наркомпросе постепенно начинается антиавангардный сдвиг вправо. Именно этим, а не тем, что, по утверждению Шагала, всё разворовали, — и объясняется резкое ухудшение положения в Витебске. Преподаватели потянулись обратно в столицы. В мае 1922 года в училище состоялся первый и единственный выпуск десяти студентов (из них восемь — уновисовцы). Сразу после этого выпуска Малевич уехал в Петроград. За ним последовали Ермолаева, Суетин, Хидекель, Чашник, Юдин, Коган и несколько студентов младших курсов. Софья Михайловна с Уночкой уехали ещё раньше.

Рассказ о жизни Малевича в Витебске был бы, однако, неполным, если не упомянуть ещё одно его занятие: Малевич приобрёл небольшой телескоп, в который он по ночам смотрел на звёздное небо. Это смотрение стало для него одним из огромнейших вдохновений. Астрономия будила мысли об устройстве Вселенной, об отношении Вселенной и человека. Образы, связанные с космосом, с той поры обосновались в его теоретических работах и на картинах. Восхищаясь и загораясь от зрелища «колоссальной бесконечности», полной миров бездны, которая, однако, вмешается в «не видимый ни в какие телескопы» человеческий череп, Малевич собственным видением прозрел «мерцающую Вселенную» — то есть высказал догадку о том, что Вселенная не постоянна, а находится в процессе «зарождения и

угасания». Эта догадка соответствует современным представлениям о том, что Вселенная постоянно расширяется, после чего наступит эпоха сжатия.

«Почти астрономией» наполнено предисловие к учебной книжке «Супрематизм: 34 рисунка», которую Малевич выполнил по просьбе учеников. В этой книге содержалась, как на выставке или в фильме о супрематизме, который Малевич мечтал снять, постепенная развёртка супрематических композиций из квадрата, от первой до шестидесятой. Предисловие же, как мы уже сказали, было неожиданно астрономическим: «Супрематический аппарат, если можно так выразиться, будет едино-целый, без всяких скреплений. Брусок слит со всеми элементами подобно земному шару — несущему в себе жизнь совершенств, так что каждое построенное супрематическое тело будет включено в природо-естественную организацию и образует собою нового спутника. Земля и Луна, но между ними может быть построен новый спутник супрематический, оборудованный всеми элементами, который будет двигаться по орбите, образуя новый путь. Исследуя супрематическую форму в движении, приходим к решению, что движение по прямой к какой-либо планете не может быть побеждено иначе, как через кольцеобразное движение промежуточных супрематических спутников, которые образуют прямую линию колец из спутника в спутник». Потом, уже во времена ГИНХУКа, Малевич придумает планиты — жилища «землянитов»; но об этом позже.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ МАЛЕВИЧА

Некоторые исследователи считают, что теоретические работы Малевича не имеют особой ценности, так как не отличаются строгостью изложения, и вообще — рисовал бы лучше, чем марать бумагу абстрактными декларациями. Они считают, что медвежью услугу оказал Малевичу Пуни, нагрянувши в мастерскую накануне выставки и заставив Малевича, чтобы застолбить супрематизм, заняться несвойственным ему теоретизированием. Дескать, с этого и пошла несчастная страсть нашего героя к косноязычной философской графомании. А потом её подогрел философ Гершензон, ободрив Малевича описывать свой мистический опыт в тяжеловесно-экстатическом стиле. Однако такой взгляд представляется неправильным. Начать с того, что поговорить об искусстве Малевич любил всегда — и когда ходил на этюды со Львом Квачевским, и когда познакомился с Михаилом Ларионовым. Последний вспоминает, что Казимир «был готов часами рассуждать об искусстве, считал, что всё надо приводить в систему. Он постоянно носил с собой довольно объёмистую записную книжку, где записывал микроскопическим почерком мысли, приходившие ему в голову». (Сравним с Хлебниковым, который таскал с собою в странствиях наволочку с обрывками стихов и вычислений, которые заносил на клочки бумажки карандашным бисерным почерком.) Что же до косноязычия, то оно очевидно — и в то же время ничего в текстах Малевича не отменяет. Казимир Малевич «бесknижник», это так; строгости мысли от него не жди, и чужого опыта он не заимствует. Он так целен и в хорошем смысле наивен, что все вещи для него являются в своей изначальной сущности, переживаются непосредственно и так же высказываются. Этому способствует сам язык Малевича, обрусевшего поляка, в котором корни обнажены; его особый способ выбирать слова и строить фразы; его лаконизм, и длинноты, и скрытый юмор, и зоркость, и неожиданная точность, и неправильности. Малевич не темнит специально, не пытается ввести читателя в заблуждение; у него есть заветная мысль со множеством отростков, к ней он и приходит, долго и трудно, с повторами, выкорчёвывая её из вязкого грунта, её потом отряхивает, рассматривает, вытирает, высказывает многократно на разные лады.

Абрам Эфрос писал в своей отнюдь не хвалебной рецензии на первую индивидуальную выставку Малевича (в 1920 году): «Я

очень люблю его тугое, упрямое, напряжённое, косноязычное красноречие; конечно, это не литература — иногда это меньше, но иногда и больше литературы: есть в нём вспышки писаний апостолических». А Борис Арватов (в рецензии на книгу «Бог не скинут») пышно назвал язык Малевича «чревовещательной смесью патологии с маниачеством вырожденца, вообразившего себя пророком». Надо помнить, однако, что Малевич не просто писал: почти все свои тексты он тут же опробовал на учениках в Витебске и позднее в ГИНХУКе. Книги рождаются из лекций, теории выводятся из процесса обучения и проверяются на нём же. Так что, если войти в суть, книги Малевича уже не кажутся столь безумными. Другое дело, что они — не только комментарий к искусству, они и сами произведение искусства, эмоциональные, образные. А если учесть, что супрематизм для Малевича не был только стилем, а был-таки новым храмом — то понятно, откуда профетический тон. То, что было ему явлено, что открылось так ярко, невозможно было преподать иначе как мировую подлинность, как истину.

«Народ нужно вывести из всех религий к религии чистого действа, которому не нужно ни наград, ни обещаний, ни наказаний, — пишет Малевич Гершензону из Витебска. — Не знаю, как Вы отнесётесь к моим решениям, но я вижу в Супрематизме, в трёх квадратах и кресте начала не Живописные, но и вообще всё новое — религию».

Какие же были главные открытия Малевича в его теоретических работах, смысловые и иные?

Генезис супрематизма и прибавочная стоимость

Поговорим сперва о происхождении супрематизма, как Малевич его представлял, и о прибавочной стоимости в искусстве — теории прибавочного элемента. В предыдущей главе мы уже писали, что в Витебске Малевич впервые начинает преподавать свою идею о постепенной эволюции искусства от импрессионизма к супрематизму. Опять-таки эта идея не отвлечённая: он сам так эволюционировал. Импрессионизм начинает распылять старый мир, потом появляется кубизм, в котором реальность уже дробится на осколки, потом из этих осколков составляются композиции по воле художника, и, наконец, всё сводится к квадрату, в котором уже не остаётся никакого предмета, а только воля художника.

Каждое из этих течений привнесло свою новую идею, которая в пластике выражалась каким-либо конечным элементом. Сначала

Малевич называл его «добавкой», потом «прибавкой» и, наконец, по-марксистски — «прибавочным элементом». Импрессионизм в качестве прибавочного элемента привнёс идею цвета, которая выразилась в том, что импрессионист видит мир будто сквозь тонкую пелену воды, в которой свет разлагается на спектр. Кубизм привнёс принцип контраста, выразившийся в двух способах организации картины, прямой и серповидной кривой. Прибавочный элемент супрематизма — прямая, след точки на холсте, возникший в бесконечности и туда же уходящий. Прибавочные элементы не берутся из ниоткуда, их создаёт сама жизнь. Малевич в своих воспоминаниях подчёркивает, что к импрессионизму он пришёл на пленэре, то есть импрессионизм — это пейзаж пригорода; кубизм — это фабрики и заводы; а супрематизм — авиация (земля с высоты полёта аэроплана) и видение космоса. Как говорил Малевич, если аппарат художника чувствителен, то прибавочный элемент возникает в художнике сам собой, без его участия. С некоторым пренебрежением отзывался он о «пустотелых» художниках, которые могли себе привить любой прибавочный элемент. Своих учеников он всегда побуждал «заглянуть в себя» и отыскать его в себе самостоятельно. Этот элемент необязательно должен был быть супрематическим. Малевич всегда особо подчёркивал, что теория прибавочного элемента сложилась у него в ходе «всевозможных экспериментов по исследованию действия прибавочных элементов на живописные приятия нервной системы субъектов» в Витебском училище. Целью этих экспериментов было: «…собрать типичные элементы импрессионизма, экспрессионизма, сезаннизма, кубизма, конструктивизма, футуризма, супрематизма (конструктивизм — момент формирования системы) и составить из этого несколько картограмм, найти в них целую систему развития прямых и кривых, найти законы строений линейных и цветных, определить влияние на их развитие общественной жизни современной и прошлых эпох и определить их чистую культуру, установить фактурные, структурные и проч. отличия». То бишь — увязать цвет и форму с прибавочными элементами по каждому направлению. Этим позже занимались в его мастерской в ГИНХУКе Анна Лепорская, Вера Ермолаева и Лев Юдин.

Переживание супрематизма

Мы могли бы сказать «философия», если бы это слово не было Малевичу совершенно чуждо: он нигде его не употреблял. Лучше — размышление, а ещё лучше переживание. Дело в том,

что к 1920 году супрематизм живописный, по мнению Малевича, завершён; пройдя три его стадии и дойдя до белого на белом, Малевич увидел край живописи и пошёл со своим супрематизмом дальше — в слово, проповедовать «общежитию» то, что ему через живопись было открыто. По выражению историка искусств, исследователя русского авангарда Александры Семёновны Шатских, Малевич «трансцендировал живописный опыт» — вывел философский супрематизм из опытной почвы искусства. В 1922 году в Витебске Малевичем закончен трактат «Супрематизм: Мир как беспредметность, или Вечный покой». Именно в этом трактате и нашло наиболее полное отражение переживание супрематизма. Поговорим о нём подробнее.

С первых строк Малевич ставит перед читателем противоречие: всё «практическое» на земле уничтожает само себя, всё практическое по самой своей сути неполно, не достигает полноты. Это значит, что «вся культура практических достижений ошибка, как и ум». Так обстоят дела с государством, так с наукой, так и с предметным искусством. Этому противопоставляет Малевич природу, которой человек не может овладеть — не может сделать беспредметное предметным, «изловить беспредметное и заключить в свои физические объятия». Отсюда вся мировая тоска, войны, самоубийства, плач и скрежет. Малевич заключает из этого, что мир есть сумасшедший дом, и только супрематизм — правильное отношение к беспредметному — может излечить людей.

> «Вся Вселенная, — пишет Малевич, — движется в вихре беспредметного возбуждения, у которого нет „воли“, то есть нет вектора, и нет точки, в которую бы оно стремилось. У человека же есть „воля“, точка стремления, нужда, необходимость — а значит, он не может быть адекватен Вселенной, не может быть творцом — а только изобретателем ухищрений, он в плену этой необходимости, в плену своей воли, и таким практическим путём никогда не достигнет совершенства. Только если эту волю снять — снять отличия, отменить „веса“ во всех сферах человеческого общежития, — только тогда наступит „беспредметное равенство“. Только тогда отменится „ужас сильного и слабого, повелевающего и подчиняющегося“».

Малевич замечает очень интересную вещь: что, возможно, люди поняли в природе силу, но не поняли бессилия (мы бы это понятие скорее обозначили как «равновесие» — отсутствие превалирования одного над другим), адиафору, «золотой нуль»

беспредметности, «безвесие». Ведь в природе нет катастрофы, а есть лишь беспредметные перемещения равенств. Человеческая же деятельность — будь то религия, государство, «фабрика» (наука) — неизменно катастрофична. Но если искусству удалось выйти в «безвесие», в белый супрематизм, то и остальные сферы человеческой деятельности оно может повести за собой. Художник, который увидел эту мировую подлинность, истину, освобождённое ничто — может показать его общежитию (то есть человечеству) и повести за собой, заставить совершить тот же прорыв, который совершил сам Малевич, когда вышел в беспредметность. То есть Малевич обобщает свою художественную практику до любого человеческого деяния, причём полагает эту практику не делом индивидуума, а делом «всего общежития», с одной целью: перестать наконец строить вавилонские башни науки и религии, пробиться из представляемого к подлинному.

Искусство, церковь, «фабрика»

Искусство, церковь и «фабрика» (наука), по Малевичу, — это три пути, которыми человек идёт к совершенству (Богу), разделившись «и вместо единства построив три спорящих между собой истины». Но ведут эти дороги к одному: через труд человек освобождает себя от труда (делание машин), а Церковь должна, через молитву, в Царстве небесном освободить душу от молитвы — ведь душа, по Малевичу, есть часть Бога. Искусство уже достигло совершенства, освободившись и сливаясь с Богом в беспредметности. Другие дороги также могут прийти к беспредметности и слиться. Тогда, в этом предельном достигнутом состоянии, исчезнет работа мысли и наступит немыслящее состояние, покой. Бог будет освобождён от всего творения. Наступит иное агрегатное состояние. Супрематизм — это иное агрегатное состояние.

Вечное возбуждение и покой

Он, далее, говорит о том, как устроена эта самая беспредметная Вселенная. Основную суть её составляет возбуждение — состояние покоя и одновременно кипения, горения; если выразиться точно — процесс покоя. Для мира это всегдашнее состояние, для человека — желанное, это экстаз, в котором он равен Вселенной, творческое горение. Продуктом

возбуждения является мысль — его застывший след, произведение, то есть мысль стремится к «выявлению возбуждения в форму» — так и возникает несовершенство, ведь у возбуждения никакого «стремления» нет. Мысль же может выявляться в формах как беспредметных, так и предметных — и вот откуда могут проистекать различия веса и прочее, что характеризует предметный мир.

Природа вмещает в себе всё, но понять ничто друг друга не может и лишь стремится к целостности — эту целостность человек *воспринимает,* находясь внутри возбуждения природы, но *мыслит* лишь формы (результаты возбуждения) и не может соединиться с ней как с целым. Значит — всё, что действительно может человек, — это познавать воздействия природы, вырабатывать суждения… (помните в детстве Малевича «проявку негативов» и её невозможность?) …и этот вихрь суждений человеческих о природе и будет равен вихрю возбуждения во Вселенной.

Эта очень динамическая и вместе с тем парадоксально неподвижная концепция «вечного бессмысленного возбуждения» может ассоциироваться у современного читателя с дзен-буддизмом, особенно там, где он говорит о достижении, в пределе, бесцельного вечного покоя (он же — вечное возбуждение):

«Нельзя ли освободить всю поверхность Земли от предмета как блага, пусть останется поле освобождённым, где бы ноги не зацепились о преграды, где бы руки не могли ничего поднять, где бы глаз ничего не мог различить.

Пусть всё так будет, как на поверхности живописного холста, где человек, в нём изображённый, ничего не видит, где руки его ничего не поднимают, где ум ничего не постигает, где всё, на нём существующее, превращено в плоскость безразличную, беспредметную, бесцельную».

Малевич и в те годы мог знать о дзен-буддизме, но он не оказал решающего влияния на его в высшей степени самостоятельную мысль. Алексей Моргунов говорил Малевичу, что его теории напоминают ему восточную философию, но Казимир не проявил к этому большого интереса. Современная Малевичу эзотерика и оккультизм также никак не повлияли на его трактаты. И это лишнее доказательство подлинности его переживания. Также отметим именно здесь, что трактат «Супрематизм: Мир как беспредметность, или Вечный покой» является прекрасным ответом всем критикам квадрата с точки зрения Бенуа. После этого трактата, исполненного живого, полнокровного мистицизма, совершенно невозможно становится

обвинять Малевича в нигилизме. Предел, асимптота, нирвана, Царство Божие — вот что такое супрематизм. Его невозможно достичь простым пошаговым переходом; его невозможно даже преподать (потому-то Малевич и не тащил учеников подражать ему). В супрематизм можно только после некоторой подготовки прыгнуть, как прыгнул сам Малевич; и у каждого человека или Вселенной этот путь свой.

СУЕТИН И ЧАШНИК

У Малевича было много учеников. Но было двое самых верных. Природе таланта таких близких сотрудников, как Вера Ермолаева и Лев Юдин, супрематизм был в сущности чужд. Илья Чашник и Николай Суетин думали, как Малевич, а не только оставались рядом с ним. Для них супрематизм стал судьбой.

Николай Михайлович Суетин родился в Калуге в 1897 году в семье помощника начальника станции. Окончил гимназию, рисовал, служил на железной дороге, с 1917 года в Красной армии; в 1919-м попал в Витебск и поступил в училище. В противоположность фамилии, характер имел в высшей степени несуетный. На всех портретах спокойное лицо и спокойные глаза гармоничного, умного, негромкого человека. Он был несколько старше большинства витебских юношей, хоть и молод, но уже успел видеть жизнь и даже составить представление о новом искусстве — в частности, в кубизме не был новичком. Учителя он воспринял не восторженно, но глубоко и навсегда. Супрематизм стал *и его* прибавочной стоимостью. Он понял всё, что Малевич говорил миру, и это в полной мере вошло в него, Суетин принял в себя теорию супрематизма и творчески развивал его практики. Это был «единственный ученик» Малевича, самый близкий, уникальный. Именно Суетину принадлежат многие оставшиеся в истории фрагменты легендарного оформления Витебска в 1920–1921 годах: росписи стен и трамваев, вывески, трибуны. И это Суетин вместе с Лепорской (которая стала его женой) в 1923 году закрашивал по просьбе Малевича второй «Чёрный квадрат». Это он создавал вместе с учителем ГИНХУК, в котором возглавил лабораторию супрематического ордера. Он помогал в осуществлении большинства макетов архитектонов и создавал собственные проекты. И он же, когда пришёл час, раскрасил гроб Казимира в чёрный, зелёный и белый цвета.

Одним из главных жизненных проектов Суетина стал Ломоносовский фарфоровый завод (ЛФЗ).

Во время революционных событий все чашки были перебиты, и, казалось бы, какой уж там фарфор, — ан нет, чуть только перестали стрелять (и даже ещё не перестали), как Императорский, а ныне просто Государственный фарфоровый завод начал изготовлять фарфор новый, агитационный. На обширных складах оставалось много сырья, лежавшего там ещё с 1913 года, да и не только сырья, но и просто нерасписанных изделий. Эти изделия немедленно начали расписывать в революционном духе. Уже в 1918 году появляется масса

обыкновенных чайников и чашек с не совсем обычным орнаментом. В продажу поступало немногое, но многое показывалось на международных выставках, что позволяло придать агитационному фарфору поистине мировое значение.

В конце 1922 года на место художественного директора ЛФЗ Сергея Чехонина назначают Николая Пунина, который немедленно приглашает к сотрудничеству Казимира Малевича, Николая Суетина и Илью Чашника. Они сразу берут супрематический тон. Сверкающий, светящийся белый фарфор для них стал и космосом для супрематических композиций, не хуже белого поля холста; и — материалом для композиций объёмных, «архитектурных». В 1923 году появляется много изделий с расценочным номером 660 (этот номер присваивали работам Малевича). Он предложил Пунину создать лабораторию форм при заводе, и в этой лаборатории вместо создания прикладных агитизделий занялся отъявленно беспредметным искусством.

Малевича больше интересовали к этому времени объёмные формы. Поэтому, создав свой знаменитый чайник и получашки, роспись он поручил Суетину. Сервиз у Малевича получился взрывной, такого фарфора мир ещё не видел. Из традиционных выпуклых округлостей выламываются прямые углы, сферы касаются плоскостей, объёмы ими пересечены. Чайник почти утратил функциональность и превратился в архитектон. Чашки построены по принципу динамического покоя, с резким столкновением криволинейной и прямоугольной сторон. Суетин расписал круглую сторону супрематической композицией, очень компактной, за исключением одной маленькой диагональной черты, которая сразу приводит всю композицию в движение.

Вскоре Суетин конструирует и свои формы супрематического фарфора. Они более функциональны, чем у Малевича, но не в силу каких-то компромиссов, а благодаря общему более спокойному темпераменту Николая Михайловича; при этом они, как и формы Малевича, являют собой образцы супрематической архитектуры. Такова фарфоровая чернильница, похожая на модель космического дома будущего — планиту, которые Суетин проектировал в ГИНХУКе. Чернильница нарядная, праздничная, раскрашенная в три основных супрематических цвета — чёрный, красный и белый. Другая чернильница, «Псковский храм» (1929), похожа не только на псковский храм, но и на некий прибор, который хочется включить, и на несколько стогов-куличей, уютно притулившихся на блюде. Замечательный кувшин (1930) — сущий беременный куб, это очень тёплый, очень живой супрематизм, в котором есть всё то, что его супрематизмом

делает, и есть при этом округлая мягкость, какой-то живот мира. Неслучайно, что Суетину удалось сопрягать круглое и кубическое именно в фарфоре — белом, с глянцевой поверхностью, но тёплом и живом материале. Вместе с этим делал Суетин и вполне бескомпромиссные вазы-архитектоны (1932), ставшие прообразом советского павильона на выставке в Париже.

Занимался он по-прежнему и росписью. Например, есть очень интересный сервиз «Тракторный» 1932 года. Сервиз обязательно должен быть правильно расставлен на столе для правильной трактовки композиции. Роспись решена предельно просто и абстрактно: красно-оранжевые, зелёные, чёрные полосы — дорога, поле, лес, пашня. Белые силуэты маленьких тракторов, зримых с высоты, цепочкой движутся друг за другом. Роспись энергичная, крупная и, несмотря на сюжет, в сущности беспредметная. Совсем другим настроением — тревожным, мрачным, — наполнены такие, казалось бы, фигуративные композиции, как «Тарелка с чёрной фигурой» и «Тарелка с тремя фигурами». И совсем уж страшненькая «Тарелка из сервиза „Хлебный“»: чёрное яйцо плывёт под парусом в охристой ладье, которая слева тоже выплывает словно бы из мрака. Или тарелка, созданная в технике резерва (1931): вся чёрная, и только в центре белые черты — будто прорези, но очень узкие, холодные. Это уже скорее беспредметный экспрессионизм. Но такие росписи в целом не были характерны для Суетина. Не отступая от супрематических принципов, он создал в себе более мягкий, более тёплый подвид супрематизма, воплотившийся не только в фарфоре, — а Суетин в 1932 году стал художественным руководителем на ЛФЗ, — но и в дизайне, оформлении книг и плакатов. В 1926–1927 годах он вместе с Чашником сотрудничает с бригадой архитектора Александра Никольского — изыскивает цвета для окрашивания стен новых зданий (на Нарвской заставе в Ленинграде), а также для дизайна обоев внутри этих зданий. Будучи абсолютно чужд коммунизму, создаёт обложку для книги Горького «Владимир Ленин» — с красным кругом. Хотите Ленин — ясно солнышко, хотите красный супрематический круг.

Не покидал Суетин и живописи, хотя работ своих не выставлял. Нам сейчас трудно понять, до какой степени невозможно было художникам, писателям, композиторам оставаться совершенно иммунными к тирании. Выжили в творческом смысле только те, кто смог оставить часть своего творчества в полной тайне, вне соприкосновения с так называемой реальностью. В живописи Суетин оставался супрематистом, художником-учёным, решавшим проблемы зависимости разноокрашенных плоскостей, их влияния друг на

друга. В отличие от Юдина, например, он никогда не ощущал на себе давления учителя и мог не соглашаться с ним, не бунтуя. Спокойно и без внутреннего конфликта он пишет, например: «Супрематизм отвлечённость. Он есть небывалое и колоссальное в мысли, но вышедшее из эпохи. В нём нет земли и хочется человеческого»; «…я хочу мощи человеческой у живописца. Хочу ощутить импульс своего человеческого мяса. Хочу быть на земле и с мощью ея». Суетин способен не согласиться с Малевичем именно потому, что является самым верным его учеником. Но он не Малевич, он — Суетин, и принимает как должное тот факт, что у него есть своё желание, своя тяга — сделать супрематизм «мясом», «землёй».

Он и делал. Летом 1932 года появилась серия снопов, нарисованных на больших листах углём. Это в сущности те же архитектоны, гармоничные, мощные, с характерной для Суетина неброской, сдержанной силой. Эта интонация звучала у художника всюду, чем бы он ни занимался — фарфором, дизайном, оформлением, и даже в оформлении гигантских выставочных павильонов, к которому его начали привлекать после смерти учителя. Никто уже не узнает, что испытывали участники оформления павильона СССР на Парижской выставке в 1936 году: за любую мелочь их могли расстрелять. За работу они получили Гран-при выставки. В 1943–1944 годах Суетин оформил выставку «Героическая оборона Ленинграда». «Красота как понятие всегда остаётся, меняется лишь форма её. Нет её вечной, и всегда она нова и молода», — писал Суетин.

Харджиев вспоминал: «Больше всех Малевич ценил Суетина: у них было духовное родство»; «Малевич о нём страшно заботился, искал ему врачей». И такие особенные отношения сложились уже в 1921–1922 годах. Суетин был единственным, кто мог критиковать работы Малевича. Говорил Малевичу, что его вещи иногда не доработаны, что есть постановка проблемы, а вещи искусства нет, изобретательность есть, но нет качества. И Малевич к нему прислушивался — потому что Суетин единственный вполне понимал, что он имеет в виду и насколько это важно.

Был, впрочем, ещё Илья Григорьевич Чашник.

Он прожил очень мало, но был очень-очень близким, как и Суетин. Родился в 1902 году в Люцине [21] в многодетной семье; вскоре родители переехали в Витебск. С детства любил рисовать. В 11 лет, чтобы зарабатывать деньги для семьи, он оставил школу и пошёл работать в оптико-механическую мастерскую, где по 10–11 часов стоял за сверлильными и точильными станками, исполнял всевозможные электротехнические работы, а рисовал по

ночам. В их мастерской был подмастерье из Петербурга, который рассказывал о выставках и музеях. Через несколько лет положение семьи немного улучшилось, и Чашник смог вернуться в школу, которую закончил в семнадцать. Это было в 1919 году; Чашник поступил в училище и как раз попал к Малевичу. Так как Витебское училище было одновременно, как мы помним, и мастерской, то люди, умевшие работать руками, сразу выходили в первые ряды; а если добавить к этому, что Чашник был неистощимо изобретателен, то неудивительно, что он сразу выбрался из «младших» в «старшие». В Витебске он делал композиции, к сожалению, не сохранившиеся: металлические картины-рельефы с плоскими геометрическими фигурами, укреплёнными на штырьках на разной высоте от поверхности. Чашник принимал участие в росписи Витебска к 1 мая 1920 года; очень интересовался авиацией и астрономией, даже пытался выпускать журнал «АЭРО» (вышел только один номер). Любил и умел применять супрематизм в неживописных искусствах и прикладных сферах: фарфоре, дизайне, архитектурном моделировании.

А ещё у Чашника была своя философия супрематизма. У Суетина было своё восприятие, своё воплощение — а у Чашника своя философия. Восприятие-то у него было в точности как у Малевича, формально он был к нему наиболее близок, ближе Суетина; понимал супрематизм безупречно, «без живописного хвоста кубизма и футуризма», как выражался он сам. А вот философия Чашника была вполне оригинальна. Это был своего рода беспредметный экзистенциализм, чуждый гармонии, трагический. «Суть человеческого существования — беспредметное начало. Неизвестно, для чего, почему и зачем человеческое существо живёт. Это доказывает беспредметную суть человеческого бытия, которое лишь поставлено в определённые условия своего существования или действия, проявляет себя тем или иным образом и во всех препятствиях существующего мира видит смысл или цель. Но это заблуждение». Так Илья Чашник сформулировал то, что у Жана Поля Сартра и Мартина Хайдеггера позднее называлось «вброшенностью», «заброшенностью». Экзистенциализм он вывел из беспредметности. Интересно; насколько величественно астрономическое спокойствие философии Малевича, в каком экстазе он говорит о пережитом опыте равенства с Вселенной, настолько мрачно и смело звучат рассуждения Чашника.

Как художник Чашник был настоящим «учёным-художником» — строго рациональным аналитиком, при этом взыскал высшего состояния сознания, подчинения тому динамическому

возбуждению, о котором говорит Малевич в своих теоретических работах. И в этом тоже он был настоящим супрематистом. В своих исследованиях он говорил о «магнетическом видении» пространства, о бесконечности как непрерывном пространственном потоке. Из всех красок Чашник выбрал чёрную и теоретически обосновывал взаимоотношения чёрного и белого. «Чёрное — величайшее состояние беспредметности. То, что есть небытие, органическое следствие безумия беспредметности». Из композиций его особенно интересовала крестообразная.

Илья Чашник прожил неполных 27 лет и умер 4 марта 1929 года. Его смерть потрясла всех. Похороны Чашника стали первым примером «супрематической обрядности»; продумал их Малевич. На могиле установили белый куб с чёрным квадратом и надпись на нём: «Мир как беспредметность».

Ученик Малевича Константин Рождественский вспоминал: «Могилка вся из рыхлой глины, и на ней чистый белый куб с квадратом, он врос в неё. Он не спорит ни с природой, ни с лесом, ни с небом, ни со снегом. В этом моменте была победа над какой-то тайной смерти… Супрематизм настолько строг, абсолютен, классичен, торжественен, что, пожалуй, только он один может выразить сущность мистических ощущений». Но, поясняет Рождественский, не объяснить, не раскрыть тайну, а утвердить её смысл вопреки житейскому чувству бессмысленности и безысходности.

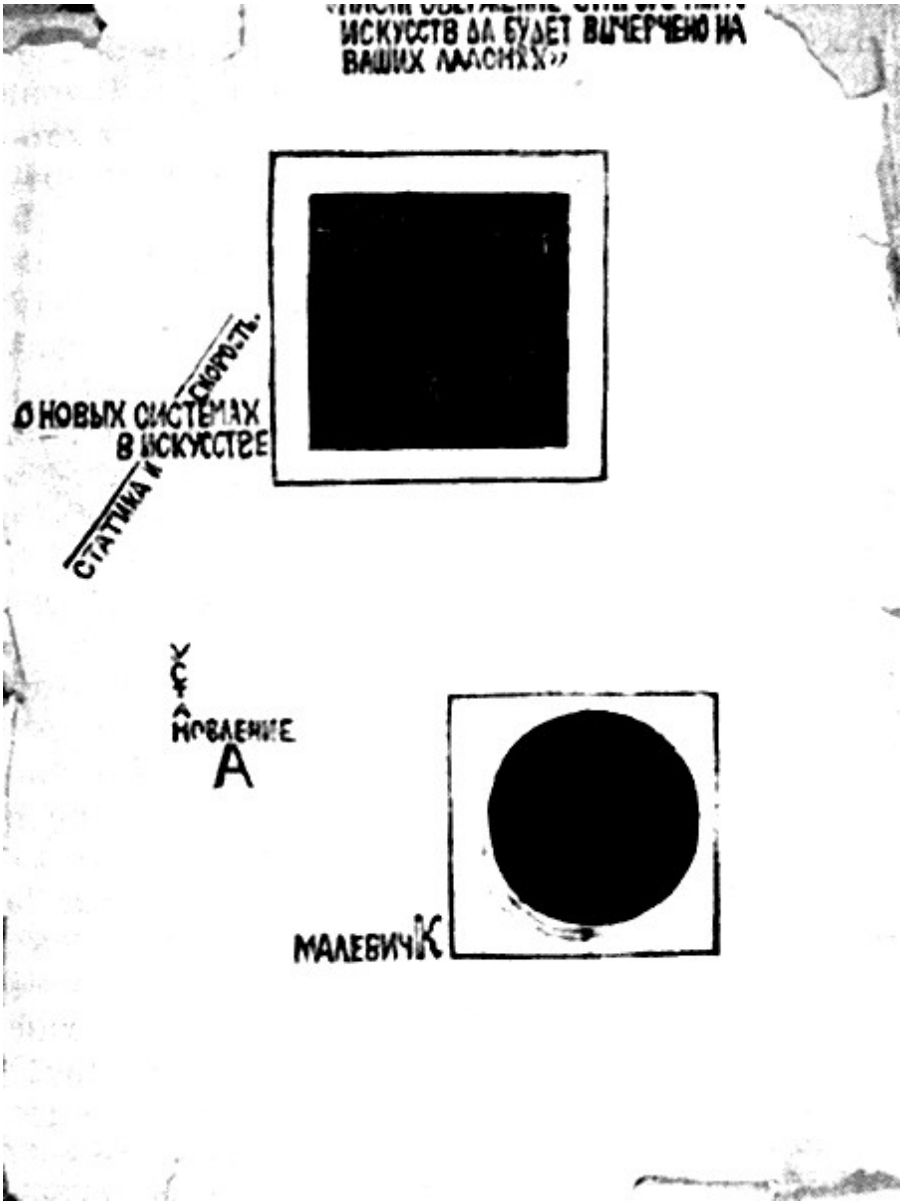
Илья Чашник не подписывал своих работ (узнаваемых). В мастерских УНОВИСа никто не подписывал работ, за исключением Суетина. Таков был коллективный дух, который насаждал Малевич в Витебске. В 1924 году это даже стало причиной кратковременного конфликта между Малевичем и Чашником с Суетиным, когда на выставке картин петроградских художников всех направлений работы Суетина и Чашника показывали без подписей. Чашник особенно обиделся, что привело к долгому охлаждению между ним и учителем. Всё же мнение Малевича оставалось самым важным для Чашника. Умирая, он сказал Суетину: «Передай Малевичу, что я умер как художник нового искусства». Втроём с Чашником и Суетиным Малевич собирался уехать за границу преподавать в «Баухаузе» [22]. Не сбылось. Когда смотришь на их композиции — ритмические и строгие Чашника, суровые и лиричные Суетина — сквозит космическим ветерком.

АРХИТЕКТОНЫ И АРХИТЕКТУРА

…Два квадрата, красный и чёрный, прилетели на Землю из космоса. Видят — черно, тревожно. Удар — всё рассыпано. И по чёрному установилось красно (ясно). Таков сюжет «Сказа про два квадрата» Лазаря Лисицкого. Впрочем, без супрематической графики правильно прочитать «Сказ» не получится. Это книжка для детей, которую предлагается не читать, а брать бумажки, столбики и деревяшки — складывать, красить и строить. Отношение Малевича к воплощению супрематизма в жизнь нужно понять правильно. Он до конца мечтал увидеть супрематическим весь мир. Значит, для него существовало не «воплощение супрематизма в декоре и архитектуре», а «использование декора и архитектуры в качестве поля для супрематизма» — так правильнее.

К 1923 году ситуация назрела. Плоскостной супрематизм дошёл до логического конца, был философски обоснован. Какое-то время Малевич думал, что и вовсе больше не будет заниматься визуальным искусством — только словом. Однако в Витебске, под влиянием общения с Лисицким, у него рождаются идеи об объёмном супрематизме.

Лазарь Маркович Лисицкий родился в 1890 году в Витебске, учился у Юделя Пэна, с Малевичем познакомился ещё в 1917 году — в Московском совете рабочих депутатов. Там Лисицкий был сотрудником художественной секции, а Малевич председателем художественной секции в Совете солдатских депутатов. В 1919 году Марк Шагал позвал Лисицкого в Витебск. Там он открыл архитектурную и печатно-графическую мастерские, а летом 1919 года, приезжая в Москву за печатным оборудованием, встретился с Малевичем, который работал над трактатом «О новых системах в искусстве», и пообещал ему издать книгу. В Витебске они тесно общаются, много друг другу дают. Под влиянием Малевича Лисицкий берёт себе другое имя — Эль. Стоит почитать Хлебникова, чтобы понять, насколько важным было это звукосочетание для всех, кто занимался беспредметным искусством в те годы. Можно сказать, что само звучание этого имени супрематическое.



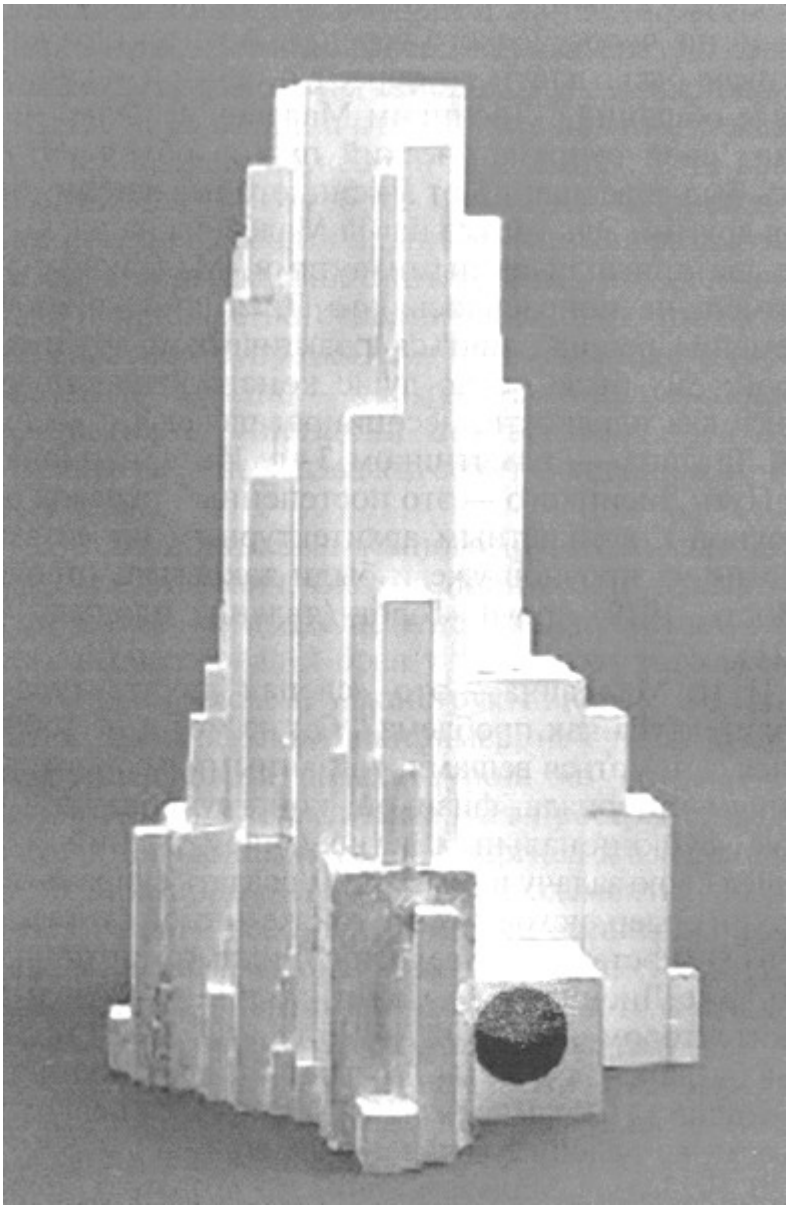
Чёрный квадрат в белом квадрате и чёрный круг в белом квадрате (обложка). К. С. Малевич. Бумага, печать. 1919 г.

Уже в конце 1919 года Лисицкий с бешеной скоростью воспринимает и перенимает идеи Малевича и создаёт свои объёмные архитектурные модели: проуны — проекты утверждения нового, «пересадочные станции из живописи в архитектуру». Проуны были похожи на космические супремы,

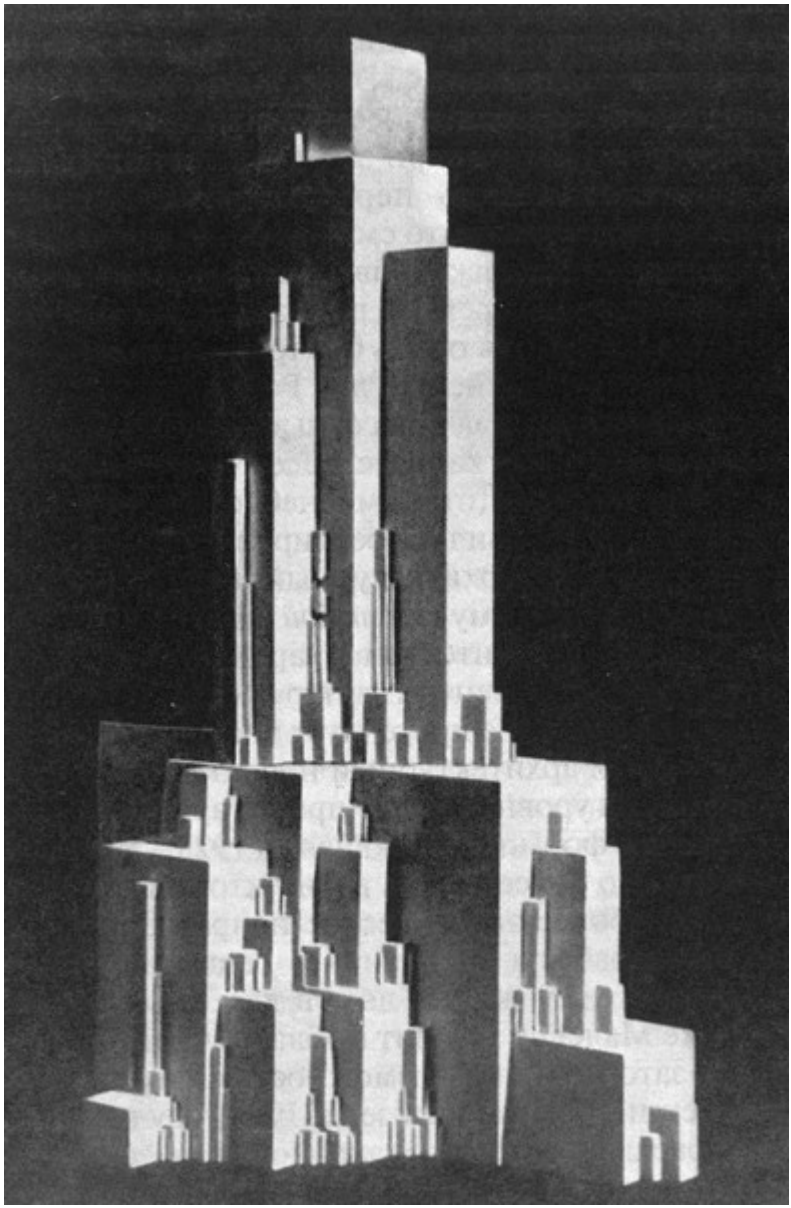
получившие объём; разница была в том, что у них всегда имелся верх и низ, хоть на вид они по-прежнему парили в космическом пространстве. То есть Лисицкий рисовал в космосе, а думал сразу о земле. Малевич потом писал Лисицкому в Швейцарию: «Вы бы небо взяли, а я землю; не помню, кажется, мне принадлежало небо, а вам земля». В то время как Малевич в Витебске занимался теорией, Лисицкий, обладавший знаниями инженера и навыками чертёжника, мог стать главным по практическому воплощению супрематизма. Что ещё важно: плоскостной супрематизм, перенесённый в город, выглядел нарядно — но сразу начинал выглядеть декоративно. Лисицкий почувствовал, что этот стиль должен высказывать себя в больших и объёмных вещах.

Но Лисицкий был немного другого склада человек, чем Малевич. Охотно принимая супрематизм как утопию, он подходил к делу как практик и охотно контактировал и брал у всех школ того времени — в том числе и у конструктивистов. Константин Рождественский, например, не считал проуны супрематической архитектурой: «В проунах нет главного для супрематизма, нет пространства, наполненного динамической энергией жизни космоса. В них лишь супремовидные элементы, но они материальны, весомы; их можно сделать из фанеры, покрасить, смонтировать на стене, но пространственной энергии они не излучают». «Это деятельность, в основе своей, дизайнерская».

Ещё в 1915 году Малевич делал стереометрии, но тогда они не получили у него развития. В Витебске он писал: «Установив определенные планы супрематической системы, дальнейшее развитие уже архитектурного супрематизма поручаю молодым архитекторам в широком смысле слова… Сам же я удалился в новую для меня область мысли и, как могу, буду излагать, что увижу в бесконечном пространстве человеческого черепа». Архитектура как таковая была для него чересчур земной. Однако после общения с Лисицким Малевич всё-таки находит свой супрематический путь в объём. Этот путь был совершенно от Лисицкого независим, он был другим. Эль только навёл Малевича на идею, а дальше они шли разными путями. Малевичу, например, не понравилось, что Лисицкий «прежде времени» решил заняться практической архитектурой; ему была не по душе конструктивистская трактовка плоскости, ассоциировавшаяся с «башней Татлина» — памятником 3-му Интернационалу. Путь Лисицкого — это постепенный переход от проунов к конкретным архитектурным проектам; многие из проунов уже и были таковыми (проун «Мост», 1919; проун «Город (явление площади)», 1921).



Архитектон «Гота». К. С. Малевич. Гипс. 1923–1927 гг.



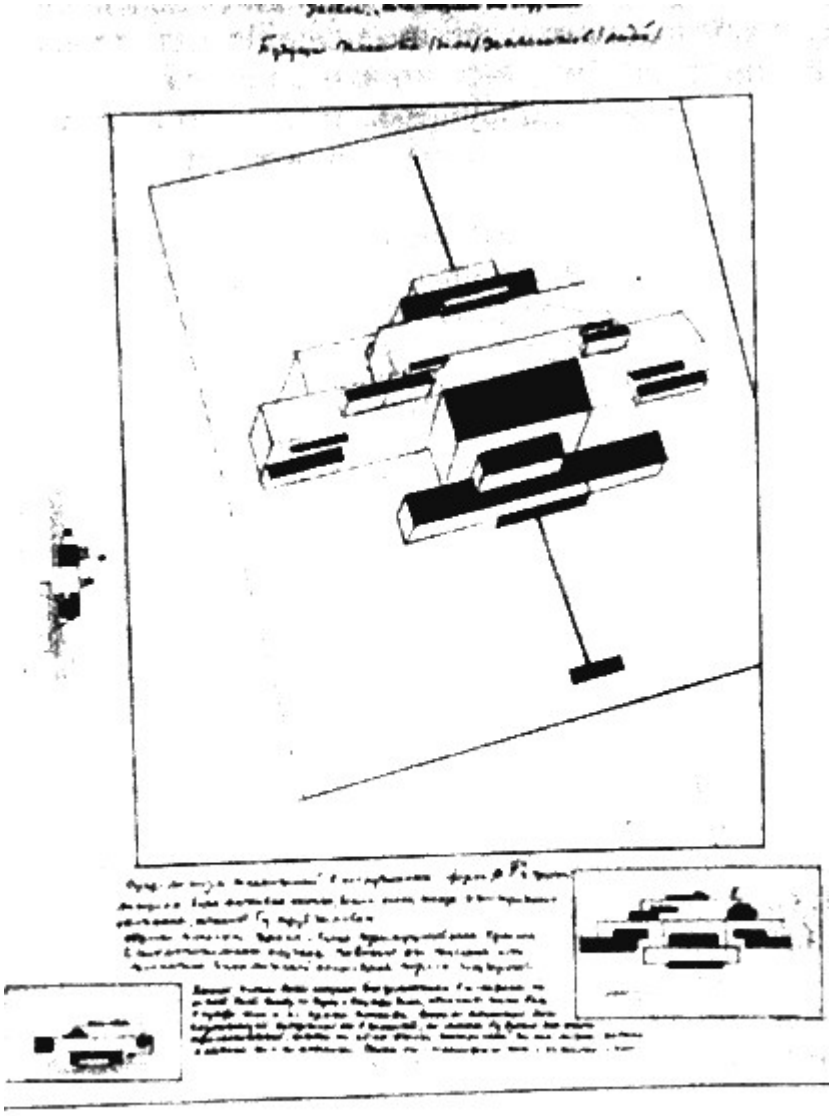
Архитектон «Гота-2». К. С. Малевич. Гипс. 1923–1927 гг.

Путь Малевича — это «слепая архитектура», «архитектура как проблема». Он не мог и не собирался заниматься вещами, связанными с сопротивлением материала, физикой, конструированием и даже функциональным назначением зданий. Он нашёл свою задачу в том, чтобы создать супрематический ордер, исходя из всё той же чистой супрематической эстетики и

религии. Видимо, он понял, что даже Лисицкий не может стать тем «молодым архитектором», который займётся этим сам. (Услышав название «проуны», Малевич назвал Лисицкого «лисой».) Стиль должен был оставаться цельным и расти из самой глубины супрематизма.

В 1923 году Малевич начинает создавать архитектоны — модели, состоящие из гипсовых брусков в форме кубов и параллелепипедов, под прямыми углами сливающихся друг с другом. Они то вытянуты вверх, то распластаны по горизонтали. Архитектоны не замутнены никакой конкретикой: окнами, дверями, светом, цветом. Эти впечатляющие трёхмерные объекты так же беспредметны, как супрематические полотна. При этом мы, глядя на архитектоны из двадцать первого века, не можем отделаться от мысли, что смотрим на уменьшенные модели первых небоскрёбов. Многие фантазии Малевича опередили время, а вот как раз архитектоны начали воплощаться очень быстро — немецкий архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ в том же начале 1920-х годов придумал высотные здания из стекла на металлическом каркасе. Всё же архитектоны нельзя считать прототипами небоскрёбов именно потому, что Малевич проектировал нечто более универсальное — архитектурный принцип, организационную систему для *любой* архитектуры.

Само слово «архитектон» («архитектона») означает «главный кузнец», «мастер», «зодчий». Архитектоника Малевича претендует поставить под своё начало любой архитектурный проект, в этом смысле она как бы уровнем выше просто архитектурного стиля — она формообразующая. В 1923–1927 годах было создано более десяти архитектонов.



Будущие планиды (дома) «землянитов» (людей) К. С. Малевич. Бумага, печать. 1923–1924 гг.

Другое, более экзотическое направление архитектурной работы Малевича — создание планит, то есть чертежей жилых домов для «землянитов». Здесь уже Малевич заходит в область чистой фантазии, но зато получает возможность снова забыть о притяжении, о верхе и низе. К 1924 году он начертил 18 фасадов,

разрезов и аксонометрических проекций планит, «осязаемых для землянита со всех сторон». «Землянит» «…может быть всюду наверху и внутри дома… Каждый его этаж низкорослый, по нему можно ходить и сходить как по лестнице». Малевич подчеркивает, что хотя планита не имеет никаких целей, но «землянит» может его для своих целей приспособить — для каких, не важно (как не важно, вешать ли супрематические композиции вверх ногами или боком). Глядя на минималистические чертежи планит, на линии, сходящиеся под прямыми углами, на входящие друг в друга формы, невольно вспоминаешь стихотворение Велимира Хлебникова «Город будущего» (1920):

Здесь площади из горниц, в один слой,
Стеклянною страницею повисли,
Здесь камню сказано «долой»,
Когда пришли за властью мысли.
Прямоугольники, чурбаны из стекла,
Шары, углов, полей полёт,
Прозрачные курганы, где легла
Толпа прозрачно-чистых сот…
<…>
Но книгой чёрных плоскостей
Разрежет город синеву,
И станет больше и синей
Пустотной ночи круг…

Малевичу несомненно удалось то, чего он хотел добиться. Супрематический ордер — по сути, простые, суровые геометрические формы, незамутнённые плоскости, сдвиги объёмов, их небывалые сочетания в пространстве — вошли в сознание архитекторов именно с подачи Малевича. После него архитектура окончательно перестала бояться асимметрии, неуравновешенности объёмов, забыла о том, что в доме непременно должен быть фасад и что тяжёлое не может располагаться над лёгким. Зато появилась возможность сыграть на сопоставлении масштабов, учесть то, как падает свет и как ложатся тени, сделать здание разным с разных сторон. Всё это дал современной архитектуре Малевич своими архитектонами. В сущности, он сделал для неё то же, что Шёнберг для музыки: упразднил тональность. Здание как композиционное целое, как объём, должно было теперь восприниматься из любой точки пространства. Оно само стало пространством.

Интересно, что и конструктивисты, и неоклассики, строители новой империи, не обошлись без влияния архитектонов. Они

прямо-таки просматриваются едва ли не в любом приличном сооружении советской эпохи — даже в здании администрации Красносельского района Санкт-Петербурга (архитекторы Е. М. Полторацкий и Т. И. Седова, 1981 год), не говоря уж о совершенно супрематических подстанциях на Фонтанке, на Пионерской улице (Петроградская сторона) и на проспекте Энгельса (архитектор Коханова). Только на советского архитектора налетало вдохновение — и он тотчас же возводил нечто архитектоноподобное. Супрематизм разбросан по всему Петербургу, часто смешанный с неоклассицизмом или разбавленный конструктивизмом, но иногда вполне явный; этот суперстиль формирует облик многих районов города, например Нарвской заставы, где *так* застроены целые улицы — Тракторная, Турбинная.

Почин этой традиции дал Лазарь Маркович Хидекель, уновисовский ученик Малевича. Судьба его благополучна, печальна и характерна. Он мог бы стать архитектором мирового масштаба. Четырнадцати лет, в виде исключения, он был принят в Витебское художественное училище, с пятнадцати — выставлял работы. Первым учителем его был Марк Шагал, который одарил Хидекеля неким лиризмом, способностью соизмерять теорию с практикой, землю с небом. Малевич сразу приметил способного мальчика и взял его в свои руки. Уже в начале 1920-х годов Хидекель, в рамках супрематизма, находит много интересного, например, создаёт композиции с концентрическими кругами (нечто похожее позже будет делать минималист, один из крупнейших современных американских художников Кеннет Ноланд) и сегментами круга, в которые врезаются линии. После Витебска вместе с Малевичем переехал в Петроград, стал учиться архитектуре в Институте гражданских инженеров, чтобы получить прочную инженерную базу. Там его уважали как художника, профессора с ним советовались; его преподаватель профессор Александр Сергеевич Никольский даже испытал на себе, через ученика, некоторое влияние супрематизма. Курсовую работу Хидекеля в 1926 году — проект рабочего клуба — Малевич опубликовал, по уновисовской привычке, под своим именем; проект обошёл все журналы мира как шедевр авангарда. Под своим именем — это значит принял, а ведь к «архитектуре в жизни» Малевич относился очень строго. Хидекель мог стать тем самым «молодым архитектором», которому он хотел бы препоручить дело супрематизма в архитектуре.

В 1925–1932 годах Хидекель создаёт серию проектов фантастических городов: Город-Сад, Аэрогород (на опорах), Аквагород (надводный). В этих сериях приметна супрематическая

философия восприятия мира как космоса — плюс нечто важное, привнесённое лично Хидекелем: то, что мы сейчас назвали бы экологическим мышлением. Хидекель не только строит город (на бумаге), но и вписывает его в окружающую среду — землю, воду и воздух, относясь к ним максимально бережно.

То, что происходило дальше, можно назвать и «счастьем», и «неудачей». Собственно, по сравнению с таким началом неудачей может показаться всё. После института Хидекель пришёл в новоорганизованный «Ленпроект», в котором, как и мечтал (он был сыном каменщика), стал настоящим архитектором, проектировщиком реальных зданий. По его проектам построены первый трехзальный кинотеатр «Москва», ряд учебных зданий и жилых домов, Невдубстрой [23] с восьмой ГРЭС [24], Соцгородок (разрушенный в войну и напоминавший планиты для «землянитов»), здание ЛИСИ (Ленинградского инженерно-строительного института) — классицизм, в котором чувствуется супрематическое происхождение, как и в банях на площади Мужества, которые проектировал профессор Хидекеля — Никольский. В войну Хидекель работал в институте «Механобр», занимался проектами танковых заводов, затем был деканом архитектурного факультета ЛИСИ… Супрематизм жил в нём, но оставался под спудом.

Вопрос о том, насколько целостная архитектурная концепция Малевича совместима с жизнью, остаётся сложным. Сам Малевич его так, конечно, не ставил. Он считал, что архитектура должна создавать среду и дисциплинировать жизнь, а не служить ей. Жизнь не может поставить архитектору задачу — «облагородь меня, одень мою техническую пищеварительную требуху в высшую форму искусства». Архитектура должна существовать как природа, как море или гора. «Если ворона сядет или совьёт гнездо на дереве или удод совьёт в дупле гнездо, то это не значит, что это дерево выросло для этой цели, а удод будет думать об этом дереве, как о дереве с конкретной практической задачей».

Ну и, конечно, не следует думать, что архитектурный супрематизм может ограничиваться зданиями. Это всё равно что ограничить его плоскостью картины. Супрематизм — способ организации пространства, его токов энергии, ритма, а значит, и времени. Он куда сложнее конструктивизма именно потому, что не может быть в чистом виде принят локально; а ещё — из-за своей не-умышленности. Супрематизм организует округу и время на принципах случайности, а не соизмеримости и целесообразности. «Да здравствует единая система мировой архитектуры Земли!»

ГИНХУК

Союз власти и искусства с самого начала был вынужденным: вкусы Анатолия Васильевича Луначарского были отнюдь не супрематическими, и он с облегчением вздохнул, когда стало возможно вернуться к поддержке чего-то более привычного. Да и выяснилось, в конце концов, что советской власти это «левое» вовсе не нужно; не такое уж оно и советское, каким казалось, не так уж и готово поставить себя на службу новому миру, не так уж и способно это сделать. В общем, такое развитие событий было вполне предсказуемым. Империи, в которую стремительно превратился Советский Союз, не нужно искусство романтическое или шизоидное; империя — это всегда классика, причём желательно понятная, адаптированная, предсказуемая. У архитектонов может быть больший объём поставлен на меньший, а в государстве это получается неустойчивость. «Для неискушённых всякими переживаниями замысловатого культурного развития людей, — писал Луначарский, — естественнейшей формой является, если мы будем говорить о больших массах, форма классическая, ясная до прозрачности, выдержанная в своей торжествующей красивости или близкая к окружающей нас реальности, стилизующая её только в смысле отвлечения от ненужных деталей. Пролетариат и крестьянство будут требовать классического искусства, упирающегося, с одной стороны, в здоровый, крепкий, убедительный реализм, с другой стороны, в красноречивый прозрачный символизм в декоративном и монументальном роде».

При этом Луначарский, как человек государственный, отлично понимал, что вкусы пролетариата и даже его личные вкусы — ничто перед политикой текущего дня. Поэтому тогда, в 1918 году, Отдел изобразительных искусств с подачи Луначарского позволил себе очень многое: для Музея художественной культуры предполагалось приобрести картины ста сорока трех представителей русского авангарда, в том числе Малевича, Матюшина, Филонова, Татлина. Под музей отвели особняк XVIII века на Исаакиевской площади, в котором жил когда-то поэт Иван Мятлев. В 1921 году музей открылся. В 1923 году Филонов от имени «группы левых художников» внёс предложение о создании на базе МХК исследовательского института русского авангарда. Ведь в новом мире должно быть всё по науке; логично изучать периоды развития революционного искусства и разных его направлений, теоретически его обосновывать, доказывать критике, что оно имеет право на

существование, устранять нелепый разрыв между художественными практиками и вкусами народа; наконец, пытаться понять, каким будет искусство будущего. Художник должен быть исследователем, он должен рисовать сознательно, отметая не важное и придерживаясь главного, соотносить себя с мировым развитием.

Предложение было принято, и в 1923 году ГИНХУК был утверждён Совнаркомом как государственное учреждение. Директором назначен Казимир Малевич, он же заведовал формально-теоретическим отделом; отделом общей идеологии заведовал Павел Филонов, позднее Иван Пунин, отделом материальной культуры — Владимир Татлин, органической культуры — Михаил Матюшин, экспериментальным — Павел Мансуров. У каждой из мастерских был свой метод и своя тайна, и они, хоть и уживались под одной крышей, не слишком соприкасались.

Малевич и Матюшин дружили, но методы у них были совершенно разные; 40 лет спустя эти методы примирит в своей работе Владимир Стерлигов. Николай Костров, живописец, график, книжный иллюстратор, учился в ГИНХУКе у Матюшина, а к Малевичу пришёл позже, в 1931 году. Он вспоминал: «У Матюшина писали не картины, а этюды, он учил, что предмет существует только в среде: допустим, стена дома, но так как сзади свет, то она ломается. Вот об этом исключительно шла речь, а не о построении картины». Напротив, Малевич «учил, как строить холст, предмет, картину». «Главное, что отличало работы и школу Малевича, — это то, что он работал на плоскости». «Глубина всегда небольшая, совсем нет светотени».

С Филоновым Малевич уживался с трудом. У них были различны не только системы, но и способы существования, и темпераменты. Они не вполне принимали друг друга, а их ученики порицали учителей противной стороны. Филоновские ученики считали, что Малевич — лицемер и любит покушать, что он заискивает перед советской бюрократией, в то время как Филонов — настоящий аскет, отшельник и подвижник, у которого ничего нет, кроме кружки и куска чёрного хлеба. Это, конечно, несправедливо по отношению к Казимиру Севериновичу. Это — как сравнивать бедного с нищим и пенять бедному на то, что он не нищ. Малевич действительно любил поесть (а вкусы у него были простые), но во многие периоды жизни, например, в начале 1930-х, ему это редко удавалось; да и в другие времена, как писал он сам, «при решении дилеммы рубля побивал красочный магазин, побивал Лефранк, нежели колбасный и рыбный магазин». Все близкие и друзья знали, как саркастически Казимир

может отбрить, если увидит, что развлечения и комфорт мешают художнику работать. «Юдин, футбольчик вас погубит», — пенял он одному из ближайших своих соратников. Про Филонова же Матюшин говорил, что, хотя тот и подвижник, — многое в его стиле жизни наиграно, не в смысле лжи, а в смысле усиления эффекта. Кроме того, хотя Малевичу до поры до времени чуть больше везло, после разгрома ГИНХУКа он стал ровно таким же отверженным, как Филонов.

Важнее то, что Малевич и Филонов по-разному учили рисовать. Татьяна Глебова, художник театра и кино, ученица Филонова, вспоминала:

> «Ученики Малевича жаловались, что он совершенно отучил их видеть человеческое лицо как центр мыслей и чувств живого существа… Супрематическое отвлечение от человека отнимает видение психологии личности, возможность портретизировать… Филонов же, напротив, начинал всегда работать портрет с ГЛАЗА».

«Павел Николаевич Филонов никогда не требовал, чтобы ему подражали. Он требовал, чтобы работали искренне и сделанно. Он сказал как-то нам, его ученикам: „Я могу сделать как Леонардо и лучше“», — рассказывал ученик Филонова Николай Лозовой. Малевич, правда, тоже подражать ему не просил, но и искренности не требовал — считал, что истина важнее.

В 1924 году в ГИНХУКе наметился раскол: Павел Мансуров и Владимир Татлин сильнейшим образом конфликтовали с Малевичем и пытались сместить его с поста директора института. Мансуров вообще попал в ГИНХУК только потому, что был беспредметником. Рядом с Малевичем и даже Татлиным он выглядел странно: любил народные промыслы, считал всё народное основой искусства, в мастерской повесил рогожу, дружил с Николаем Клюевым и Сергеем Есениным. Что же касается Татлина, то его отношения с Малевичем были совершенно особенными. Мы уже немного писали о них, когда говорили о выставке «0,10». Это была наполовину показная, наполовину искренняя ненависть, в которой Татлин доходил до исступления, до гротеска. Малевич всегда считал Татлина настоящим, не «харчевым» художником, но к его работам (и к нему самому) относился иронически. Николай Харджиев охарактеризовал Татлина как человека с чудовищным характером: «…он был маньяк, боялся, что у него украдут какие-нибудь профессиональные секреты». Причину Харджиев видел в том, что они «никак не могли поделить корону» — имеется в виду, конечно, корона беспредметного королевства. Малевич

утверждал, что татлинские контррельефы — это тот же пикассовский кубизм, разница между ними лишь в том, что Пикассо ставит перед собой разные контрастные предметы и пишет с них натюрморты, а Татлину писать лень — и он ограничивается тем, что их просто ставит. Татлин же от Пикассо теперь открещивался, как и от всей европейской традиции, а Малевич издевался над ним: мол, придуривается и не хочет признать истинного положения вещей. Противостояние, при всей свирепости, отчасти носило и игровой характер, по крайней мере, сестра Малевича Виктория Зайцева вспоминает, что в свои приезды в Ленинград видела Татлина, который заходил в гости к Малевичу, играл на бандуре и пел украинские песни. То есть, несмотря на всё, они не прекращали общаться.

Татлин был, несомненно, человек причудливый. У него было гораздо меньше уверенности в себе, чем у Малевича, и больше внутренних конфликтов, но в артистизме ему не откажешь. Он делал всякие нелепые штуки, причём делал и напоказ, строя роль, и, одновременно, по своей внутренней творческой потребности. Он писал буквы в обратную сторону (в зеркальном отражении) и учил этому своих учеников, он ходил по городу, подбирая всякий хлам — верёвки, проволоки, обрезки жести, — и шагал, высоченный и нелепый, через мост в студенческое общежитие Академии художеств, где студенты нагревали ему воду для ванны и мылили спину. Ему нравилась мысль, что он пролетарий, матрос, борец, — в молодости он плавал и профессионально занимался борьбой. В мастерской у него всё было по-матроссски, называл он её кубриком, кухню камбузом, все студенты носили тельняшки, дежурили, как на вахте. Когда мимо мастерской по двору шёл Малевич, Татлин приказывал студентам становиться у дверей и брать в руки топоры — на случай, если Казимир зайдёт, чтобы украсть его творческие идеи. На дверях отделения Татлина имелась надпись: «Малевичатам вход воспрещён». Была ли это реальная паранойя? Вряд ли, скорее, подчёркивание отношения, как и в случае, когда Татлин, чтобы не сниматься вместе с недругом на групповом снимке, бросился в одежде в пруд. Надо думать, в этой его ненависти почти не было зависти, она была сильнее и в чём-то симпатичнее, чем простая неприязнь одного творца к другому. Татлин сумел своё сильное негативное чувство к Малевичу превратить в произведение искусства. Ему так было интересно. Ему интересно было сделать экономную печку, которая не имела практического смысла, и «Летатлин» — летательный аппарат, собранный без всякого знания аэродинамики. (Когда к Татлину явился Валерий Чкалов и спросил, может ли аппарат летать, Татлин закричал: «Это меня не

интересует! Это ваше дело, вы и летайте!»)

При советской власти Татлин приспособился лучше Малевича: работал в театре и, оформив спектакли для тридцати пьес, стал заслуженным художником, причём соглашался работать с любыми авторами — лишь бы платили. На совести Татлина разорение мастерской мозаики в Академии художеств в 1919 году. Тогда он работал над моделью памятника 3-му Интернационалу, и ему отдали мозаичную мастерскую, где хранились в ящиках разноцветные кубики-заготовки для мозаики. Татлин не сумел ими правильно распорядиться, и они пропали. Художники помнили этот эпизод и не любили Татлина за это. Харджиев рассказывал, что Малевич Татлину якобы предложил быть директором ГИНХУКа, а Татлин что-то заподозрил и отказался; и ещё, якобы он посмотрел на Малевича в гробу и сказал: «Притворяется». Харджиев любил вообще резкие оценки, но всё же, будучи спрошен, он не зря называл среди величайших художников авангарда и того и другого. Татлину не интересно было рисовать «разные носы по-разному», ему хотелось делать произведением искусства саму жизнь, и в этом он, конечно, превзошёл Малевича и опередил своё время. В Татлине жил дух даже не авангардиста, а постмодерниста; в мире после Энди Уорхолла он, конечно, развернулся бы не на шутку. С Малевичем в ГИНХУКе он так в итоге и не ужился; в конце 1925 года ему пришлось уйти, а в 1926 году закрыли и сам институт.

Как видим, все мастера ГИНХУКа были личностями своеобразными и художниками настоящими. А чему и как учил в ГИНХУКе своих студентов Малевич?

В основе его системы обучения, которая к этому времени окончательно сложилась, лежала его теория прибавочного элемента. Он проводил студентов по всей лестнице: импрессионизм, сезаннизм, кубизм, супрематизм — и предлагал каждому самому понять, что ему ближе. Супрематизм был лишь последней ступенью этой лестницы, до которой доходил не каждый, да, собственно, почти никто и не доходил. Даже среди работников его лаборатории, его любимых учеников супрематизмом занимались только Суетин и Чашник. Лепорская остановилась на стадии импрессионизма, Юдин — на кубизме. Малевич давал каждому работать так, как он хочет, чтобы понять, каковы его психофизические данные, на что он способен. Нельзя заставлять человека рисовать не так, как он может изнутри, переделывать его, считал Малевич. Художник, работающий в чуждой ему системе, рискует обессилеть и вообще не смочь работать. При этом знать надо все основные системы, и Малевич давал очень широкое образование (в отличие, например, от

Филонова, который давал только то, что считал нужным). Как видим, в этом своём отношении к делу Малевич наследовал своему учителю Рербергу, который тоже ничего не навязывал, но многое давал.

Научное искусствоведение было развито в ГИНХУКе чрезвычайно. Малевич, например, стал делать схемы картин, где были обозначены стрелками направления, важные для композиции, и цвета. Он внёс в искусствоведение проблемный подход, то есть вместо того, чтобы обсуждать какого-либо художника в контексте его эпохи, он обсуждался в контексте цвета, или линии, или фактуры. Новым, и очень оригинальным, был научный подход Малевича к деятельности учеников. Он наваливался на них вместе с ассистентами, давал каждому по отдельной комнате в качестве «инкубатора», заводил на каждого «дело», раз в неделю навещал учеников, задавал им вопросы и поручал кому-то из ассистентов, например Лепорской, вести тщательные протоколы этих встреч. Мастерская называлась лабораторией, себя Малевич называл доктором, ставил ученикам диагнозы и выписывал рецепты. Он ставил перед мольбертом ученика кресло и начинал говорить. Говорил Малевич неконкретно, руководящих указаний не давал, не критиковал цвет и линию, не придирался к мелочам. Его больше заботили мотивации ученика, то внутреннее состояние его живописного мастерства, которое отразилось в его работе. Ученики для Малевича были единомышленниками. Он любил поговорить с ними об их работах, обсудить пространственные центры, соотношения цветов, композицию. Но прежде всего Малевич учил прислушиваться к себе. «Мы должны искать все элементы нового и их выращивать, совсем не делая из вас кубистов или супрематистов. В вас, в вашей индивидуальности мы должны отличить элемент нового ощущения. Этот неизвестный „прибавочный элемент“ мы постараемся уберечь, дать ему развиться, однако, прежде всего, мы должны убедиться, что он у вас есть», — говорил Малевич ученикам.

Однажды Валентин Курдов, художник, позднее работавший в Детгизе под руководством Владимира Васильевича Лебедева, пришёл учиться к Малевичу вместе с Юрием Васнецовым. Они просили Лебедева обучить их кубизму, а тот ответил, что учить их не может, и сказал, что если они хотят познать кубизм, то пусть идут к Малевичу. «Если вас Малевич под себя не подомнёт, — сказал он, — хорошо. Ну а если случится наоборот, значит, слабоваты». Ещё он добавил, что Малевич — художник очень полезный, в диетическом смысле: мол, на беспредметности вы так изголодаетесь по предмету, что он вам будет сладок, как

голодному человеку корка хлеба слаще мёда; вы, дескать, научитесь высасывать из предмета все соки и поймёте суть вещей.

И вот Васнецов и Курдов пришли к Малевичу поголодать без предмета. Перед ними мастер:

> «Невысокого роста, крепко сколоченный человек. На бритом лице следы оспы. Тёмные гладкие волосы подстрижены под скобку. Малевич внимательно разглядывает нас из-под густых бровей серыми сверлящими глазами. Тонкие губы сжаты. Его круглая голова сидит на широких плечах без шеи. Он похож на польского средневекового мужицкого рыцаря».

Малевич заявил, что кубизму учить их не будет, потому что знаю-де вашего брата академика:

> «…приходите сюда понюхать, чем поживиться для своих академических картин». Но Курдов и Васнецов заладили одно: хотим кубизму учиться. Малевич в конце концов согласился, но вопрос: что нам делать? — переадресовал самим студентам: «Сначала подумайте и выясните сами у себя, что же вы хотите, а потом приходите и начинайте работать».

«Никогда ещё, — замечает Курдов, — не случалось нам столкнуться с тем, что, оказывается, прежде всего надо спросить самого себя, что же ты действительно хочешь и хочешь ли того, о чём так уверенно твердишь». И ответить на этот вопрос было нелегко. Для этого было недостаточно отколоть кусок стены от Академии художеств для своего натюрморта — наивный жест «порывания с прошлым». А Васнецов взял для натюрморта самоварную трубу и кирпич.

Малевич с первого взгляда распознал стремление учеников «использовать» кубизм; он призвал их к единству формы и содержания. Хотите знать кубизм — станьте кубистами! Кубизм — как и всё остальное — это не метод, а мировоззрение. И первое условие для него — принятие идеалистической философии. «Я — идеалист, и совершенно неверно материалисты раскритиковали лозунг „Искусство для искусства“», — бесстрашно заявлял Малевич.

Но недолго учились кубизму Васнецов и Курдов. В 1927 году Малевич отъехал в Польшу и Германию на выставки, очарование спало — они вернулись к Лебедеву, и в итоге Малевич возымел на детгизовских художников именно такой эффект, какой Лебедев им и предвещал: «изголодавшись по предмету», они так и

набросились на него и стали прекрасными книжными графиками.

Лекции Малевича тоже были необычны. Лектор он был хороший, хотя говорил без блеска, не пытался завладеть чувствами аудитории. Речь тяжёлая, не гладкая, с повторами, топорная — но очень убедительная. Походка — твёрдая ритмическая поступь. Тембр голоса — уверенный, ритмичный баритон. Читая лекции, коренастый, плотный Малевич расхаживал по аудитории и каждое художественное направление (импрессионизм, кубизм…) иллюстрировал соответствующими жестами. Один из студентов вспоминает, как он предложил стенографировать лекцию: рассадил их группами по семь человек, четыре семёрки, в каждой из них каждый студент получил свой номер — и предложил записывать первому первое слово из фразы, второму второе и так далее по кругу, а листочки с записями отдать ему. «Только, пожалуйста, побыстрее рассаживайтесь, потому что главное в жизни — это время».

Малевич не пытался во время лекции что-то спрашивать у студентов, вовлекать их в диалог — вещал сам. И слушали. Ученики побаивались Малевича и смотрели на него снизу вверх, по некоторым воспоминаниям, «как на бога». Он был всегда строг и серьёзен, но без всякого высокомерия. Посещение института было свободное, без обязательного распорядка. Многим ученикам приходилось одновременно работать. Например, Борис Безобразов, впоследствии известный коллекционер, работал истопником на предприятии по изготовлению керамики. Но на лекции попасть стремились, просто так от них не отлынивали, а если пропускали — старались переписать всё, что пропущено.

Словом, в ГИНХУКе было интересно. Там устраивались многолюдные публичные диспуты — «битвы „марксистов“ с „формалистами“» (так полушутя называли «крайне левых» и «крайне правых»). Из Москвы приезжали писатель Виктор Шкловский, режиссёры Сергей Эйзенштейн и Лев Кулешов. Малевич, несмотря на своё шаткое положение, конфликты с Татлиным и постоянные комиссии, проверявшие институт, твёрдо верил в лучшее и не стеснялся просить руководство о новых ставках (например, фотографа — чтобы документировать выставки), и даже лелеял мысль о «захвате» ГИНХУКом Академии художеств. К сожалению, надежды его не сбылись. Жизнь повернулась иначе.

КИНО. ЗЕМНЫЕ ДЕЛА

Наступает 1925 год. У Сони скоротечный туберкулёз. В конце мая она умирает в Немчиновке, оставив сиротой пятилетнюю Уну. Людвига Александровна больна. Денег едва хватает на еду, ботинки у всех дырявые. «Ликвидация наступает полная», — пишет Малевич в эти дни.

Действительно, возможностей у него всё меньше. Правда, в 1924 году приходит письмо из Ганновера, из музея «Кестнер-Гезелльшафт» — приглашение за границу, сделать выставку. Но выпускать его пока не собираются. Всё неуловимо меняется в стране: нэп, реставрация, возрождение привычных старых форм существования. Художники вновь включаются в борьбу за покупателя, в «харчевое» дело, которое теперь, после победы революции, выглядит ещё смешнее, чем до неё.

Варвара Степанова, жена Родченко, рассказывала: «Ося говорит, что лефовцы [25] стали, как биржевики, разговаривать. Володя (Маяковский. — *К. Б.)* с Колей (Асеевым. — *К. Б.):* „Ну, почём берёшь?“ Коля: „По 1 р.“. — „Что ж ты, а я по 1 ½, по 2 р. к Первому мая — ты продешевил — товар нужен“».

Павел Мансуров, коллега Малевича по ГИНХУКу, вспоминал: «Москва, какою я её видал по части искусства, это был вертеп интриг. Туда двинулась вся Россия. Чтобы посмотреть и себя показать… Попробуй вырвать что-нибудь у Родченко, который рыскал, как волк, со своей Степановой. Обкрадывал положительно всех под близорукой в отношении практическом эгидой Маяковского. Особенно в ЛЕФ распустилась халтура Родченко и Лисицкого».

Пусть у Маяковского это была наполовину шутка; даже в шутку Малевич не мог ступить ни шагу по этому пути. Он всегда предупреждал учеников, что, если идти с ним, придётся отказаться от «пирожков и галош». В 1925 году Малевич уже без надежды, хотя и не без остатков симпатии, смотрит на идеологически-прикладную деятельность Маяковского и Лисицкого; критикует прикладную архитектуру и дизайн; не принимает Шкловского, для которого искусство — приём. У него другие приоритеты. Ещё в 1921 году Малевич написал из Витебска письмо голландским художникам, в котором поставил вопрос весьма просто, идеалистически, как творец: есть «харчевое» дело, к которому относится некоторым образом и земная религия, — и есть искусство, которое содержит в себе «самоидею» и не стремится к практической цели. Здесь он размежёвывается с конструктивистами решительно. Супрематизм

враждебен законам предметной необходимости: он живёт в Космосе, где их нет. «И так многая молодёжь пошла в техникумы творить своё животное предметное царство, шить хорошую кожу, делать хорошие дома, кровати, матрацы, подразумевая в этом великое творческое дело производства. Ну что же, пускай идут, но кто-нибудь должен оставаться в другом пути, творить идею человека». Он доходит до того, что объявляет своих критиков, которые будут обвинять его в идеализме и мистике, — коровой, которая думает о человеке! Не зря Кнута Гамсуна читал, метафора вполне ницшеанская…

Несмотря на семейную трагедию, Малевич с виду не выглядит впавшим в уныние — наоборот, он повышенно активен, много трудится. В июне 1925 года рядом с ним в Немчиновке появляется Сергей Эйзенштейн. Кирилл Шутко и его жена, Нина Агаджанова сняли там дачу для одновременной работы над сценариями фильмов «Пятый год» (будущий «Броненосец „Потёмкин“») и «Беня Крик». Кирилл Шутко в это время возглавлял Госкино; когда на двадцатилетие революции 1905 года потребовалось снять фильм, он взял в качестве сценариста свою жену, режиссёром — Эйзенштейна, а Малевича привлёк к подготовке самого празднования. Вместе с Кириллом Шутко в Немчиновке появляется его друг Василий Воробьёв со своей женой Ангелиной и её сестрой — 25-летней Натальей Манченко. Малевич, только что потерявший жену, с удовольствием общается с активной, бойкой Ангелиной и её более сдержанной, замкнутой сестрой; сидит у Эйзенштейна в угловой беседке за самоваром или зубровкой, рассказывает о своей победе над Татлиным в институте, о монументальной потенции ослов, о том, как в молодости его побили, а он подкараулил и ответил, — Эйзенштейн позднее сделал из этого целый полуфантастический очерк. В эту пору Малевич, с подачи Шутко, интересуется кино: пишет статьи в журнал «А. Р. К.» («Ассоциация революционной кинематографии»), смотрит и обсуждает новые фильмы — очень ценит документальный фильм «Кино-Глаз» режиссёра Дзиги Вертова.

Что до самого Эйзенштейна, то его Малевич критиковал — всё за то же самое, за «утилитарность» его кино, за подчинение идее. Ему очень хотелось перетянуть Эйзенштейна в беспредметность. «Его кадры состоят на содержании у содержания; в переводе на живописный язык это значит передвижничество. Но он умеет пользоваться законом контрастов — что должно привести его к победе над содержанием», — считал Малевич. Эйзенштейн, в свою очередь, полагал, что супрематизм — это «нечто среднее между мистикой и мистификацией». Хотя

друг к другу они относились критически и близкой дружбы не сложилось, отношения были всё-таки хорошими, приятельскими. Да и определённое влияние на Эйзенштейна Малевич, видимо, всё же оказал. В своей статье 1932 года режиссёр выдвинул идею квадратного киноэкрана как «космического», устойчивого.

Между тем главным человеком во всей этой летней компании оказалась для Малевича Наталья Манченко. К концу 1925 года они живут вместе. В 1927 году брак был оформлен официально.

Жён гениев окружающие часто оценивают чрезмерно придирчиво, мол, «не ровня». В данном случае дело усугубляется сравнением Натальи с Софьей Рафалович — не в пользу Натальи. Она сразу не понравилась Людвиге Александровне и другим родственникам Казимира. Было в самом деле непонятно, что он в ней нашёл. Её сестра Ангелина — та, по крайней мере, бойкая, с юмором; с ней можно пошутить, а сдержанная Наталья казалась на вид холодной и замкнутой. Разница в возрасте у них с Казимиром была больше двадцати лет. Наташа была самая простая и обычная девушка, непричастная к миру искусства или хоть какого-то творчества. Строгие черты лица, пучок длинных волос на затылке, губки бантиком. Родилась в 1900 году в Воронежской губернии, родители из крестьян — отец стал предпринимателем, торговал маслом на экспорт. Получила неплохое образование, окончила гимназию, знала латынь и французский. Владимир Стерлигов называл Наталью Манченко «курицей», Рождественский — «случайным человеком». Многие, даже самые близкие, считали, что Малевич относился к своей третьей жене спокойно, без особенной любви. Но это было не так. Просто в его семье не было принято показывать чувства. На деле роль Наташи в жизни Малевича была огромная, о чём свидетельствуют его письма к ней. Таких писем он не писал никому. В них забота о близких, бытовые подробности, сообщения о земных делах, деньгах, рассказы о неудачах и недугах, простые и немногословные признания в любви, немудрёные шутки. Конечно, Казимир не мог говорить с Наташей о заветном. Но во всём, что касалось земного существования, он мог полностью на неё положиться.

> «Я всё думаю о судьбе своей, что она привела тебя для меня и меня тебе отдала как под охрану душу мою, как покою, который нужен мне, как бы сердце моё охранить хотела для дальнейшей моей работы, для дальнейшего восхождения. Так продолжится линия жизни моей с тобою к достижениям высот искусства. Теперь я цел и собран с тобой в единую силу, и ты

протерпишь всё до конца со мною».

Вот это правда о Наталье Андреевне. И «протерпеть» пришлось немало. Начать хоть с того, что у неё не было своих детей, — надо ли говорить, насколько это серьёзная жертва. Они прожили с Малевичем всего-то восемь с половиной лет, из которых два — его предсмертная болезнь, во время которой она за ним ухаживала. Да и предыдущие годы были омрачены многими неурядицами, прежде всего, бедностью, неверностью будущего. В 1930 году Малевич был арестован, Наталья очень боялась, — и небезосновательно, — что это может повториться. Несмотря на своё неравенство мужу, она понимала его творчество, осознавала, что он крупный художник, и после его смерти вела себя адекватно положению вдовы гения. Она дружила с Уной, хотя, когда девочка выросла, их пути разошлись.

Так что, не признавая земного и «харчевого» отношения к искусству, — в спутницы жизни зрелый Малевич выбрал спокойную, «обыкновенную» Наталью Андреевну. Что-то он увидел, что-то разглядел в ней, и был с ней счастлив, и она с ним была счастлива.

ТЕАТР. ОБЭРИУТЫ

Малевич не был постоянным «театральным художником», как Татлин. Он соглашался на театр только тогда, когда это был его театр. Тогда в этом был смысл.

Театральных эпизодов в его жизни только два или три. Первый эпизод — это «Победа над солнцем». Второй — супрематический балет Нины Коган, поставленный ею в Витебске. Нина Коган обожествляла Хлебникова, а в Малевича была, по-видимому, влюблена как женщина — и, по-видимому, не безответно, хотя об этом почти ничего не известно: Малевич отличался высоким уровнем секретности, когда дело касалось таких вещей. У Нины Коган был восторженный характер; она не любила учиться систематически, но обожала приобщаться ко всему новому, бегать по чужим поручениям, устраивать дела. Бескорыстная и экзальтированная, как её назвал Харджиев — «юродивая, но вообще святая женщина», она почти не оставила известных живописных работ, но зато поставила в Витебске в 1920 году «Супрематический балет».

Это было произведение, судя по всему, талантливое — не в смысле оригинальности, а в смысле умения точно уловить дух супрематизма, «религиозный дух чистого действа», к которому призывал театр Малевич. Сюжет балета был следующий: статисты носили по сцене геометрические фигуры, перемещая их в соответствии с последовательной трансформацией супрематических форм. То есть балет показывал, как все формы зарождаются из чёрного квадрата и потом в него возвращаются. Получалась живая картина. Например, крест образуется помещением по оси движения чёрного квадрата статистов, несущих круг и красный квадрат, потом десять человек складывают супрематическими фигурами дугу, пересекающую крест. Актёры в «Супрематическом балете» играли роль подчинённую, их тела были нужны только для ношения фигур. Такое часто случалось в театре авангарда, который, по сути, не был театром человека, а был театром линий, форм, цвета, звука, времени. Малевич вообще рассматривал людей как помеху супрематической композиции в театре. Ему, судя по всему, «Супрематический балет» понравился, по крайней мере, фильм, который он хотел сделать, когда ездил в Германию, по сюжету напоминал его. Сама же Нина Коган подчас раздражала уновисовцев своей чрезмерной эмоциональностью. Лев Юдин писал о ней: «Н. О. совершенно невыносима. Вся группа её ненавидит. Действительно, поведение совершенно истерическое».

(Другое интересное супрематическое свершение Коган — деревянная супрематическая игрушка хобо-ро. Но это уже не про театр. Нина Коган умерла в Ленинграде в блокаду. С ней жил петух, с которым она делилась пайком. Но это тоже совсем не про театр.)

Третьим эпизодом стала постановка «Мистерии-Буфф» Владимира Маяковского в 1918 году. Ставил «Мистерию» Мейерхольд, а оформлял Малевич. «Я не разделял предметной установки образов в поэзии Маяковского… Моё отношение к постановке было кубистического характера, — позже вспоминал Малевич. — Я воспринимал сценическую постановку как раму картины, а актёров — как контрастные элементы».

Не ассоциации с действительностью, а новую действительность нужно творить на сцене, считал он, и разрушать рампу. Позже, в конце 1920-х, Малевич изменил своё мнение; он увидел, что за разрушением рампы ничего не последовало, — и предостерёг Мейерхольда от кружения внутри конструктивистских мыслей и идей.

Не имея возможности работать для театра, Малевич приветствовал всяческие новые формы театрального действа. Он просил поэта и режиссёра Игоря Терентьева «…пропагандировать беспредметничество в театре»; любил постановки Мейерхольда, весьма порой схожие с «Победой над солнцем», что отмечал в своих записных книжках Даниил Хармс. И, когда к нему заявились толпой обэриуты [26], прося помещения для своего театра «Радикс», — он был рад и не отказал им.

Дело было так. Три студента-второкурсника Государственного института истории искусств — Игорь Бахтерев, Георгий Кацман и Сергей Цимбал — их называли «три цимбала» — однажды решили основать собственный театр на небывалых принципах, в противовес как классическому театру, где актёр конструировал внутри себя некоторые переживания и как можно точнее доносил их до зрителя, так и театру Мейерхольда, в котором актёр от внешнего шёл к внутреннему, от чётко скомпонованных движений тела — к выразительности. Создатели «Радикса» (по-латыни «корень») считали, что актёр только тогда раскроет все свои возможности, если поставить его в максимально неудобное положение, например, не давать ему готовых мизансцен и вообще готового текста. Главное в театре — не актёр и даже не зритель, а переживание актёром самого театрального действа, — из этого и должно родиться чудо, как, наверное, рождалось оно в самых первых, исконных театрах. Актёров подбирали, откуда придётся: частично из участников само деятельности, частично из «Мастфора» — мастерской

Николая Форрегера, которая к тому времени сгорела, а пока стояла, являла собою странное сочетание яркого мюзикла и буффонады со стремлением возродить старинный театр. Словом, в актёрах недостатка не было.

Но что же ставить? Обратились к молодому профессору-сверстнику Ивану Соллертинскому, большому любителю музыки и психоанализа, — тот хорошо знал театральные веяния времени и назвал много новых пьес и авторов: Луиджи Пиранделло, Жан Кокто — да вот беда, оказалось, что все они на русский язык не переведены. Тогда пришёл на помощь однокурсник Боба (Дойвбер) Левин. Он тоже мечтал о собственном театре, о таком, в котором ставились бы пьесы на иврите (мечта его не сбылась — он стал детским писателем, а взрослые его произведения не сохранились). Левин подсказал: «Обратитесь к моим друзьям Введенскому и Хармсу, они вам всё сочинят».

Обратились — и быстро сдружились. Ничего нового, впрочем, обэриуты писать не стали: актёры простаивали, им уже хотелось побыстрее что-нибудь играть. Склеили из готовых драматических и прозаических отрывков пьесу «Моя мама вся в часах» — текст был в основном Александра Введенского, но не только его. От пьесы почти ничего не сохранилось: когда арестовывали Даниила Хармса, вывезли из его комнаты несколько мешков рукописей, среди них была и эта пьеса. Осталась только «Натюрея» (натюрморт), стихотворение Игоря Бахтерева, включённое в пьесу.

Впрочем, по словам Георгия Кацмана, одного из режиссёров пьесы, единый текст пьесы так никогда и не был написан. Известны некоторые отрывки, например, в один прекрасный миг по восклицанию актёра переворачивался нарисованный Исаакиевский собор. Это вышло почти как у братьев Жемчужниковых, которые объехали однажды ранним утром всех архитекторов Санкт-Петербурга со срочным известием: Исаакий провалился, немедленно приезжайте к государю, а те поверили и съехались во дворец, даже не проверив. В целом же пьеса должна была явиться синтезом всех искусств. Яков Друскин подобрал музыку из раздобытых нот французских композиторов: Дариюса Мийо, Франсиса Пуленка, Эрика Сати. Бахтерев сделал сцену и эскизы декораций. Но пока ставить было негде, своего помещения у театра не было. Репетировали в столовой у Игоря Бахтерева, а иногда в квартире Александра Введенского, в окружении ожидающих пациенток матери Введенского — та работала акушером-гинекологом и нередко принимала на дому…

Тут-то Введенский вспомнил про ГИНХУК: там он бывал, вместе с Михаилом Матюшиным, а также Александром

Туфановым, Игорем Терентьевым и Борисом Эндером, ещё в начале 1920-х, экспериментировал, сводя воедино стихи с живописью. Правда, поэты не сошлись характерами, зато Введенский точно знал, что большой белый зал ГИНХУКа очень хорошо подходит для авангардных постановок. Там, например, ставили «Зангези» Хлебникова — спектакль, правда, почему-то не пошёл. А директором ГИНХУКа в ту пору был Малевич. Пошли к Малевичу. Написали в ГИНХУК заявление-коллаж, в котором участвовал, между прочим, и кусочек царской сотенной бумажки. Пошли относить заявление Малевичу. В гардеробе сняли не только пальто, но и ботинки. «Боже мой, что делается. Дожили», — охнула гардеробщица.

В канцелярии секретарь покосился на босых обэриутов, но к Малевичу пропустил. Студенты бухнулись на колени. «Извините, — сказал Малевич, обходя свой стол, — не знал, что хороший тон снимать башмаки», — и встал на колени тоже: здравствуй, мол, племя младое, незнакомое. Зал обещал дать назавтра же — и сдержал слово. Я старый безобразник, вы молодые, посмотрим, что получится, сказал он. Пьесой не заинтересовался, а вот чертёж будущей сцены попросил. Долго, задумчиво смотрел на кубофутуристический театр, будто пришедший из 1910-х годов. На «мост через Санкт-Петербург», уходящий в никуда, и глаза, которыми разрисован был занавес, как стены в комнате у Введенского. Сказал, наконец: это ничего, у нас есть свои художники — они вам помогут. Обескураженные Бахтерев с Хармсом принесли эскизы в цвете. Малевич оживился. Вот это другое дело, заметил он, только уберите вы эти глаза, циферблаты и прочую мишуру — без неё лучше будет.

Недолго пробыли обэриуты в стенах ГИНХУКа. Кончились дрова. Репетировать в нетопленом зале актёры отказались. «Радикс» переехал в Дом печати, где поставил ещё две пьесы: «Елизавету Бам» Хармса и «Зимнюю прогулку» Хармса совместно с Бахтеревым. А зимой 1928 года обэриуты предложили Малевичу и его ученикам войти в их объединение. «Хорошо, — сказал Малевич, — мы войдём, только называться будем тогда — не „ОБЭРИУ“, а „УНОВИС“». Поэты, конечно, не захотели.

Тогда, в 1926-м, Хармс и Бахтерев, иногда с Николаем Заболоцким, нередко захаживали к Малевичу в кабинет и беседовали с ним о самых разных вещах. Обэриуты выступали против «зауми», к которой Малевич приравнивал свою беспредметность. Алогизм и «заумь» для них были вещи разные, они не занимались хлебниковской звукописью, их единицей оставалось слово. Однако в живописи беспредметность они отвергали не так строго. Заболоцкий и Бахтерев любили Пикассо,

Шагала, Хуана Миро; Хармс, кажется, против беспредметных картин ничего не имел. Обэриуты пытались «убедить» Малевича отказаться от абстракций и вернуться к предметной живописи; тот с уважением выслушивал молодёжь, оставаясь, разумеется, при своём мнении.

Пытался Малевич, видимо, знавший об экспериментах Введенского с эфиром, отвратить их от употребления наркотиков. Один мой приятель, внушал он (видимо, имея в виду Константина Ясинского, однокурсника по школе Рерберга), пристрастился к этому делу — и пропал как творец и как человек! Хармс на это доставал трубку с табаком: от этого наркотика не откажусь, а других мне не надо. И впрямь, как Введенский ни старался приобщить его к эфиру, у Хармса он как-то не пошёл.

Называя обэриутов «молодыми безобразниками», Малевич, вероятно, вспоминал себя и своих друзей-футуристов: те любили и умели эпатировать народ. Обэриуты были иными. Их шутки, даже самые шутовские, их необычность, даже самая перевёрнутая, — становились скорее попыткой ввергнуть себя в определённое умонастроение (а может быть, наоборот, его выразить). Площадь была не для них. Шкловский позднее после одной из постановок упрекал «радиксов» в неумении устроить на сцене скандал. Вернее сказать, что скандал им и не был свойствен. Им достаточно было шума самого мира. Как говорил Эйнштейн: «В своих теориях я разбросал по всему пространству массу часов, хотя не мог позволить себе купить хотя бы одни домой». Точно так же обэриутам достаточно *поставить* «Моя мама вся в часах» — им не нужен гром успеха. Постановка, чертёж в записной книге, частный поступок, деталь одежды — сами по себе события. Отчасти это примета времени, которая постепенно схлопывалась в безнадёгу, не давая человеку общественного простора. Обэриутам чёрный квадрат не страшен, они с мужеством и трезвостью обитают в нём, не переставая быть собой. Малевич и Хармс подружились и периодически встречались до конца Казимировых дней.

«Кто мы? И почему мы? Мы, обэриуты, — честные работники своего искусства. Мы — поэты нового мироощущения и нового искусства. Мы — творцы не только нового поэтического языка, но и созидатели нового ощущения жизни и ее предметов. Наша воля к творчеству универсальна, она перехлёстывает все виды искусства и врывается в жизнь, охватывая её со всех сторон. И мир, замусоренный языками множества глупцов, запутанный в тину „переживаний“ и „эмоций“, — ныне возрождается во всей чистоте своих конкретных мужественных форм. Кто-то и посейчас величает нас „заумниками“. Трудно решить, — что это такое —

сплошное недоразумение или безысходное непонимание основ словесного творчества? Нет школы более враждебной нам, чем заумь. Люди реальные и конкретные до мозга костей, мы — первые враги тех, кто холостит слово и превращает его в бессильного и бессмысленного ублюдка. В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии — столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики. Вы как будто начинаете возражать, что это не тот предмет, который вы видите в жизни? Подойдите поближе и потрогайте его пальцами. Посмотрите на предмет голыми глазами, и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты».

Не больше ли это похоже на супрематизм, чем опыты Кручёных и Бурлюка?

КОНЕЦ ГИНХУКА. СТРАТЕГИИ ЗАЩИТЫ

«Коммунизм есть сплошная вражда и нарушение покоя, ибо стремится подчинить себе всякую мысль и уничтожить её. Ещё ни одно рабство не знало того рабства, которое несёт коммунизм, ибо жизнь каждого зависит от старейшины его», — записал Малевич на листке в начале 1930-х годов. Такому ясному пониманию происходящего предшествовал долгий путь. До революции и сразу после неё, как мы помним, Малевич был близок к большевизму. Первые годы в ГИНХУКе он дружит с поэтом Игорем Терентьевым, который в 1923 году вернулся из-за границы, — безуспешно пытался эмигрировать для восстановления с семьёй, а вернувшись, решил быть левее самого ЛЕФа. Они с Алексеем Кручёных основали группу «41 [градус]», имея в виду бредовый накал. Живость и максимализм Терентьева понравились Малевичу. Он даже создал для Терентьева внештатный фонологический отдел в ГИНХУКе, впрочем, просуществовавший недолго.

Терентьев стремился сблизить большевизм и «заумь», собирался создать партию в искусстве — причём партию марксистскую, государственную; ополчался даже на Маяковского, а Ленина и Дзержинского называл своими учителями. Он считал, что сильно влияет на Малевича, сбивает его с идеалистических установок и помогает стать материалистом и марксистом. Терентьев яростно отстаивал близость «заумных» стихов и беспредметного искусства массам, что, как мы понимаем, было наивно, но Малевичу, на тот момент, близко, тем более что стихи самого Терентьева были талантливые, такие тогда ещё никто не писал — обэриуты войдут в самый сок на пять лет позже.

В восторге от моего почерка
критик выйдет из церкви
опечатать мое имущество
А я
ногой пРоткнУ
ПАДУЧУЮ землю
перевернусь в КОРЫТЕ как в могиле
ПОТНЫЙ ОТ СЧАСТЬЯ
весь в ПЕРСИДСКИХ орденах
и золотой ШПРОТЕ Чихну
Бог в ОЧКАХ

уЩипнет меня
и пропиШет
ЖитЬ [27].

Отчасти под влиянием Терентьева Малевич задумался о Ленине и написал статью на его смерть, в которой прямо и открыто говорил о смене ленинского атеизма на ленинизм как религиозный культ. Дружили они недолго. Терентьев стал режиссёром, и их пути с Малевичем разошлись. В конце 1926 года Мейерхольд поставил «Ревизора», и насколько эта постановка, порывающая с конструктивизмом и авангардизмом, понравилась Малевичу, настолько же она не понравилась Терентьеву, который вскоре и сам поставил «Ревизора» совершенно иначе — как комик, сатирик и технократ. Похоже, что Малевич перестал симпатизировать Терентьеву именно потому, что окончательно перестал воспринимать искусство технократически. Пресловутый идеализм, дух — взяли в нём верх. В этом смысле Малевич, Введенский и Хармс переросли, превзошли авангард.

Как же такой «переросший» Малевич так долго оставался на плаву? У него были заступники в верхах. Это, прежде всего, человек по имени Михаил Петрович Кристи, уполномоченный Наркомпроса в Ленинграде — его непосредственный начальник во времена ГИНХУКа. Этот Кристи был странный. Он, например, мог сказать старенькому адвокату Кони на юбилее, что вы, мол, сделали уже что могли, пожелаем же вам мирной и безболезненной кончины. Чудовищная бестактность, но что если искренняя? Безболезненная кончина — действительно великое благо. Кристи сочетал в себе старого большевика-подпольщика (член РСДРП с 1898 года!) и образованного человека (учился в Лозанне, знал живопись, ездил в Париж). Был большим другом Луначарского, но Луначарский живописи Малевича не понимал, а Кристи, похоже, ценил её всерьёз. Малевич очень полагался на Кристи, даже переоценивал его возможности.

Меж тем конец ГИНХУКа приближался неумолимо. Ничего удивительного в этом не было. Удивительно было, что ГИНХУК продержался так долго. Левое искусство давно уже не было в приоритете. Все позиции заняла АХРР — Ассоциация художников революционной России. Эта АХРР, позднее РАПХ, была то же, что в литературе РАПП [28]: безоглядный откат к упрощённому классицизму и передвижничеству, к «правдивому изображению советской действительности», а по правде говоря — к бездарности и уравниловке. АХРР была способна смести с лица земли всё, что не соответствовало генеральной линии.

Осенью 1926 года Вера Ермолаева пишет в Париж Михаилу Ларионову: «АХРР занимает все позиции, все места. АХРР официальное искусство, АХРР в ленинградской Академии и техникумах; в АХРРе Фальк, Осмеркин, Машков, Удальцова, Древин. Только АХРРы имеют 200 строк в газете, а мы нет; АХРРы держат открытой целый год свою выставку в помещении сельской выставки в Москве, где они вывесили свыше 2500 холстов. АХРР устраивает в каждом городе и кварталах столиц студии и получает субсидии на свое содержание, рассылает художников по всей стране списывать быт народов СССР и т. д. и т. д. Луначарский усматривает в мужиках Кончаловского, кулаки они или середняки, и в восторге от социального такта Кончаловского, что тот догадывается списывать середняков во славу земельной политике страны. Во всем этом мракобесии Малевичу с его железной энергией удалось создать и держать в течение трёх лет институт художественной культуры в Ленинграде, удержать дом с выставочным помещением и 16 тысяч рублей, чтобы дать возможность работать небольшой группе». Ермолаева характеризует выставки АХРР как «море бездарнейших холстов, лишённых какой бы то ни было натуралистической грамотности».

Интересно, что в пору близости с Терентьевым Малевич относился к АХРР благодушно. Малевич: «Удивления достоин антагонизм со стороны АХРР к беспредметникам. Мы не враги, т. к. наши пути слишком различны. Художники АХРР бытописатели и изобразители события, левые же художники — сами творцы этого быта и участники революционных событий. Творить и самому же описывать творимое — несовместимо». Терентьев: «АХРР — это наши ученики и ничуть не враги, если верить их заявлениям: когда они поймут, в чём дело, то сами придут к нам учиться». За таковое благодушие Терентьев поплатился тремя годами на Беломорканале, затем, после трёх лет на свободе, расстрелом в 1937 году; Малевич же — закрытием ГИНХУКа, маргинализацией и невостребованностью.

10 июня 1926 года в «Ленинградской правде» вышла статья Г. Серого «Монастырь на госснабжении». Ничего, кроме злобной и бессмысленной ругани, в этой статье нет. Причём Малевич даже не упоминается — досталось главным образом Павлу Мансурову, которого к этому времени уже и в ГИНХУКЕ-то не было и в помине, за нелюбовь к тракторам и призывы работать руками (мракобесие!). Мельком упомянуты «сооружения, сложенные из прямоугольных кусков белого гипса», — архитектоны, видимо. Заканчивалась статья так:

«Сейчас, когда перед пролетарским искусством

> встали гигантские задачи, когда сотни действительно даровитых художников голодают, преступно содержать великолепнейший огромный особняк для того, чтобы три юродивых монаха могли на государственный счёт вести никому не нужное художественное рукоблудие или контрреволюционную пропаганду».

Под псевдонимом «Серый» скрывался Григорий Гингер — ахровец, матёрый реалист, проживший очень долгую жизнь (1897–1994) советского искусствоведа. Фактически его критическая статья стала одним из первых образцов модного жанра — статьи-доноса. Малевич тут же бросился к Кристи; тот сказал — «не обращайте внимания», Малевич ухватился за это и сразу успокоился, сказал соратникам, что, мол, ничего страшного. Написали письмо в Главнауку, в котором, между прочим, упомянули, что Луначарский в своё время не поддержал конструктивизма — а значит, в супрематизме ничего контрреволюционного быть не может; и частично признали, что Мансуров палку перегнул, но институт за него отвечать не может. 16 июня Малевич на собрании ГИНХУКа читает свой саркастический ответ на статью Серого, в котором именует себя «иеромонахом Госбюджетного монастыря Иоасафом», а самого Серого сравнивает сначала с удодом, а потом — неожиданно — с Бенуа и Мережковским:

> «Александр Бенуа пишет в „Речи“: перед нами уже не футуризм, а супрематизм, всё святое, сокровенное, всё то, что любили и чем жили, — всё исчезло; о, где бы достать слова заклятия, чтобы эта мерзость исчезла в пучине морской и т. д. Мережковский в 1914 г. („Русское Слово“) пишет: Грядущий Хам идёт, так встречайте же его, господа… Несчастные были люди, у них не было тогда Р. К. И. и Контрольной Комиссии, а царское правительство было обморочено футуристами, ибо не знало, какую статью закона к ним применять: за хулиганство ли, или жульничество и т. д. Жалко, что вам, гр. Серый, тогда было очевидно мало лет, а то наверное бы футуризм крыли тем, что он есть пролетарское искусство».

Нам, мол, не впервой! Да и не страшно — Кристи заступится, а комиссия проверит и ничего не найдёт. Малевич и Ермолаева были настроены поначалу оптимистично, но вскоре стало ясно, что положение серьёзное. Кристи действительно заступился за институт, но его мнение не перевесило. Малевич и правление

ГИНХУКа пытались подавать на Серого в суд за клевету; институт подвергся проверке комиссий, которые написали о нём положительные отзывы, — ничего не помогло. В декабре 1926-го ГИНХУК был слит с Государственным институтом истории искусств, находившимся в соседнем здании. Типографский набор сборника трудов ГИНХУКа рассыпали. И хотя будут ещё и выставки, и заграничная поездка, Малевич после закрытия института стал, по словам Харджиева, «уже вполне прокажённым». В ахровском сборнике за авторством Перельмана в статье «От передвижничества к героическому реализму» были такие строки: «Для будущего историка искусств полотна Пикассо, нашего Кандинского, Малевича и иже с ними будут самым очевидным и бесспорным доказательством того сумасшедшего ужаса перед тупиком, который охватил мировую буржуазию».

К этой поре относится четверостишие Малевича, которое он написал в письме Бурлюку в Америку:

Ох? Жизнь,
Сам ты сломан,
Стул твой сломан,
Встань Берлином
И надень перелину.

«Встань Берлином» — это о перспективе заграничной поездки, на которую Малевич возлагал большие надежды. А возможно — и о своей идее переместиться вместо со всеми учениками, или хотя бы только с Суетиным, в «Баухауз» и устроить там свою лабораторию. Ученики верили, что К. С. с его железной энергией способен и на такое, что он что-нибудь придумает, какую-нибудь «перелину» накинет.

На отношения Малевича к Кристи его неудачное заступничество не повлияло: он пишет семье из-за границы, что если их станут выселять из гинхуковской квартиры, то надо обратиться к Кристи, и тот поможет обязательно. Действительно, Кристи был хоть и чиновник, но честный, независимый, экстравагантный человек. Когда его перевели руководить Третьяковской галереей, он создал в ней Отдел новейших течений — и с огромным трудом, приложив массу усилий, устроил там выставку Малевича; и это в 1929 году. После смерти Малевича в печати защищал от нападок его «Чёрный квадрат» — и это в 1936 году, когда за такое могли не то что уволить, а просто уничтожить. И дело тут даже не в личной дружбе. Дело в том, что Кристи понимал, кто такой Малевич.

Жизнь Казимира Севериновича в конце 1920-х — начале

1930-х — это не жизнь приспособленца, а жизнь учителя. Но, чтобы бороться, он вырабатывает стратегии защиты. Невысокий и коренастый, с рябым, слегка обрюзгшим лицом, в нахлобученной по брови фетровой шляпе Малевич внешне напоминал советского чиновника. Он мастерски имитирует в своих письмах и прошениях бюрократический стиль, дополнительно подкрепляя его напором и убеждённостью в своей правоте. Малевич не беспомощен в мире бумаг и конъюнктур, он чует, кто мог бы стать на его сторону, и использует все средства, чтобы добиться поставленной задачи (для института, выставки, поддержания жизни своей и семьи). Ему очень помогали его внешность, голос и манеры. В них было нечто гипнотическое. Ему удавалось заморочить чиновникам голову, сбить их с толку, до поры казаться «своим». В конце концов власть всё-таки сообразила, что искусство Малевича не советское; тогда уж начались изоляция, аресты, полуголодное существование. Всё же настоящая полномасштабная травля Казимира миновала. Отчасти потому, что живопись не так интересовала Сталина, как, например, литература и театр. Отчасти — потому, что Малевич неутомимо боролся, не жаловался и не опускал руки. И всегда находился кто-то, кто, понимая или смутно ощущая его значение, помогал ему.

Харджиев вспоминал:

> «Хотя он очень бедствовал, но по натуре он был оптимист. Он пытался что-то делать, какие-то архитектурные проекты, какой-то соцгородок. И это где-то даже полуодобрялось, но из этого ничего не выходило… Малевич был готов на компромиссы даже с соцреализмом, с одним условием — если это будет художественный реализм. Но бездарность этого не понимала».

ЗА ГРАНИЦЕЙ

В 1927 году у Малевича состоялись выставки в Польше и Германии. За границу он вырвался очень вовремя. Лучше бы ему и вовсе не возвращаться, но об этом он и помыслить не мог: в России — дочь, любимая, мать. Вообще же атмосфера крепчала. Малевич со дня на день ожидал закрытия института и прекращения денежных поступлений; перед самой поездкой ему удалось отстоять свою прежнюю 160-рублёвую ставку до октября — что укрепляло положение, но успокаивало лишь отчасти.

Билета давать не хотели, ссылались на то, что нет денег у Министерства культуры. Малевич послал в Главнауку письмо, в котором предлагал отпустить его во Францию через Варшаву и Германию пешком: выйти из Ленинграда 15 мая и достичь Парижа 1 ноября. Под этот абсурд билет выдали. Настроение в феврале 1927 года у него такое: «В Москве художники стонут, работы нет никакой, АРХу субсидий нет тоже. Конец, конец, конец всем. Приедет Комисаренко мультипликатор, нужно с ним хорошо построить фильм супрематический. Я еду w понедельник, билет в кармане до Варшавы, вся дорога с багажом 40 рублей. Между прочим до Негорелого-Столбцов по нашим линиям в жёстком 20 рублей, а с Негорелого-Столбцов до Warszawa во II классе 10 рублей».

В Германии Малевич хотел показать супрематический фильм, для которого написал сценарий, и наказал ученикам подготовиться к приезду «засъёмщиков», но всё это так и не осуществилось. Сценарий же Малевич, в числе прочих бумаг, обратно не повёз и попытался осуществить прямо на месте — но об этом ниже. «Настроение моё то грустное, то в надежду переходит, что хорошо будет, когда приеду в Варшаву». И там впрямь *оказалось* хорошо.

В Варшаве выставку Малевичу организовала авангардистская группа «Praesens». «Выставка крохотная, холстов тридцать», — писал он жене. То была ретроспективная выставка, охватывавшая всё творчество Малевича, от реализма и импрессионизма до архитектонов. Размещалась она в отеле «Polonia».

Хелена Сыркус, польский архитектор, член группы «Praesens» и редактор одноименного журнала, вспоминала: «Лицо его показалось мне тогда очень похожим на поздние портреты Мицкевича; сходство было столь запоминающимся, что, когда нужно было отыскать Малевича в толпе прибывших на перроне Главного вокзала в Варшаве, я подошла к нему без каких-либо колебаний, хотя никогда не видела раньше».

Журнал напечатал в переводе Хелены Сыркус фрагменты работы Малевича «Супрематизм: Мир как беспредметность, или Вечный покой» по-польски и по-французски. «Перевод мыслей Малевича был, вероятно, самой трудной в моей жизни задачей», — признаётся она. Не только потому, что многие мысли были непонятны. «Я была и остаюсь функциональным архитектором, и мне были чужды мистические, иррациональные теории, а также глубокий, хоть и обоснованный предчувствием собственной судьбы, пессимизм Малевича. Я переживала период полного отчаяния, была уже близка к тому, чтобы отказаться от попыток перевода. Но именно в такие моменты я внезапно обнаруживала в этом, чрезвычайно несвязном трактате, писавшемся в разное время и в различных настроениях, захватывающие фрагменты, которые помогали мне возвращаться к переводу вновь и вновь».

По этому отрывку видно, как сильно Малевича уважали поляки. Они вполне видели его масштаб и считали большой честью для своего журнала то, что он их «выбрал» для первой заграничной публикации. А думается, он ничего не выбирал, просто они первые согласились.

Кроме картин, в Варшаве Малевич демонстрировал и теоретические таблицы, свои и Матюшина.

«И то и другое производит сильный интерес, — с удовольствием пишет он домой. — Эх, вот отношение замечательное. Слава льётся как дождь».

Перед отъездом в Берлин Малевич подарил Хелене и её мужу архитектон Зета. Он и другие работы, оставшиеся в Польше, не сохранились, погибли в конце войны во время Варшавского восстания.

Приехал в Германию — и чуть не потерялся: извозчик, распознавши в нём русского, завёз к белоэмигрантам, так что он потом долго трясся от страха. Наконец фон Ризен, встречавший его на вокзале, отыскал «профессора Малевича» и привёл к себе в семью, где тот и прожил все десять недель в Германии. Ханс фон Ризен и его брат Александр хорошо говорили по-русски. Его отец раньше долгое время жил в Москве и работал инженером, потом ещё до революции с женой и детьми вернулся в Германию (был выслан в 1915 году как подданный враждебного государства). Один из его сыновей стал художником, другой — скульптором. Малевич освоился у фон Ризенов так быстро, что уже через несколько дней его воспринимали как члена семьи. Впрочем, у фон Ризенов часто размешали русских, например, перед Малевичем они принимали ветеринара, изучавшего методы борьбы с куриной чумой, а после него — химика, озабоченного

коксованием каменного угля. Так что Малевич на этом фоне не выглядел чем-то экстраординарным.

Выставка в Берлине открылась 7 мая 1927 года. Принимали тепло. «Работа w Германии тем хорошо, что сейчас всё это будет известно на целый свет… — вот немного наивный взгляд Малевича. — С мнением моим считаются как с аксиомой. Одним словом, слава льётся, где дворником улица метётся. Но только один недостаток у них выражается в том, что никто не догадывается между листьев славы всунуть какие-нибудь червонцы. Они обо мне такого мнения, что такой известный художник, конечно, обеспечен всем». Но есть и в этом плане маленькие радости: «Продал свою зимку за 2000 рубликов („Утро после вьюги в деревне“ — продать эту работу ему помог художник и писатель Ханс Рихтер. — *К. Б.)*… клюёт заказ одной фирмы на супрематический орнамент за 500 рублей» (не клюнул, к сожалению).

Приехал Малевич, впрочем, не только чтобы показать на выставке своё творчество, а и чтобы издать книгу и познакомиться с местной творческой интеллигенцией. С книгой — получилось. Издавал Малевича Ласло Мохоли-Надь — венгерский живописец, график, типограф и фотограф, художник театра и кино. В те времена он жил в Берлине, потом (в 1934-м) эмигрировал, с 1937 года жил в США. Издавать было непросто: институт не разрешил использовать бесплатно клише для иллюстраций, затребовал денег, и не маленьких, так что в итоге Малевичу уже в Москве пришлось фотографировать и отправлять все работы издателю. За книгу, в которой содержались введение в теорию прибавочных элементов в живописи и фрагмент книги «Супрематизм: Мир как беспредметность, или Вечный покой», он получил тысячу марок.

Познакомиться тоже получилось. По немецким архитекторам и художникам его возил Тадеуш Пайпер (польский поэт и теоретик авангарда). Сначала он притащил Малевича к немецкому архитектору Людвигу Мис ван дер Роэ; Малевич доказывал собравшимся, что архитектура, как и вообще прикладное искусство, развивается исходя из чисто эстетических факторов, без участия исторических или социальных. Такого мнения никто не ожидал от гражданина Советской России. Мис ван дер Роэ и Пайпер с Малевичем не соглашались, но вопросы повисали в воздухе — беседа служила не столько спору, сколько знакомству и «называнию» противоречий. На большее не было времени, да и языка Малевич не знал, что не способствовало живости обмена репликами.

Через несколько дней они поехали в Дессау к профессору

Вальтеру Гропиусу в его авангардистски меблированный дом (на Малевича интерьер произвёл большое впечатление). Собрались множество профессоров «Баухауза». Когда-то профессором «Баухауза» был Эль Лисицкий, который много рассказывал о Малевиче, в результате к нему в «Баухаузе» прониклись уважением. Тем не менее Малевич не говорит ни по-немецки, ни по-французски, так что Пайперу приходится переводить. Надеялся на Кандинского, что тот приедет и обрадуется Малевичу, а также снимет с Пайпера переводческое бремя, но Кандинский к Малевичу оказался поразительно холоден и вскоре ушёл. Гропиус и Малевич поспорили об архитектуре и архитектонике: Малевич отделял первое (функционал) от второго (чистого творчества). Архитектоника не должна учитывать потребностей будущих обитателей, поэтому — не важно расположение дверей; да и расположение окон — лишь постольку, поскольку свет влияет на пластику пространственных форм. Для Гропиуса функция здания и способ строительства связаны безусловно. Тем не менее Малевич не возражает, чтобы его архитектоны, хотя и созданные с чисто художественной целью, были использованы в качестве модели для строительства зданий. Он приводит смешной пример: «Однажды я, художественной забавы ради, располовинил чашку, жена ругалась, но потом я увидел, как она зачерпывает ею крупу и муку из мешка».

Побывали у берлинского литературоведа Езовера, там было шумно и накурено, читали стихи. Малевич, по-немецки не понимавший, по временам что-нибудь спрашивал у Пайпера, и тогда народ застывал, раскрывал рты и благоговейно ожидал ответа Малевича. Тот благоговение заметил. После декламации Германа Кесслера он решил высказаться. Передо мной, доложил он, мелькали во время чтения какие-то чёрные и синие полосы, висящие над кругом!.. О-о!.. Всем это ужасно понравилось: стихи прозвучали мрачные, о каком-то горном озере; и ведь, надо же, человек не знает языка — какова же его проницательность и гениальность! Кесслер прочёл другое стихотворение; обратились к Пайперу — что думаешь? Пайпер, не без внутренней усмешки, поинтересовался у «оракула» Малевича, что тот видел, когда слушал *эти* стихи. То же самое, ответил Малевич безмятежно. Пайпер расхохотался. Он догадывался об ответе. Стихотворение было противоположно предыдущему по настроению.

Ханса Рихтера, который помог ему продать «Утро в деревне», Малевич при встрече назвал Уландом; это романтическое имя досталось режиссёру из-за немецких телефонисток — такой был пароль у его телефонного номера. Хотя Малевич быстро понял

комизм ситуации, он, подмигивая, продолжал называть Рихтера Уландом. Ханс Рихтер составил о Малевиче весьма верное впечатление: «Внешняя неуклюжесть и его (русский) способ выражаться были, скорее всего, чем-то вроде шубы, под которой очень целенаправленно действовали чрезвычайно живой дух и невероятная бодрость». Рихтер честно признался, что не понимает писаний Малевича. Тот ответил: «Важно не только чтобы всё было верно, но и чтобы всё верно звучало», — и показал ему сценарий супрематического фильма, который просил создать Суетина и других своих учеников. Рихтер и Малевич, пока последний был в Берлине, работали над этим фильмом вместе. В сценарии, например, было показано, как из чёрного квадрата путём перемещений формируется крест, а вращением — круг. Но *что сталось* с этим фильмом — Рихтер поразительным образом не запомнил. Ему довелось ещё раз увидеться с Малевичем: в 1933 году он снимал в Ленинграде фильм «Металл» о забастовке немецких металлургов. Впечатления от встречи были тяжёлые.

Но пока ещё не 1933-й, а 1927 год, и всё хорошо. «Два месяца лета, жарко, всё цветёт, вкусные бананы и ананасы, угри, апельсины за 5 марок. Изучайте язык немецкий вовсю или французский», — пишет Малевич своим в Москву.

В конце мая приходит письмо из Ленинграда с приказом немедленно, не дожидаясь окончания выставки, выехать в Ленинград. Александр фон Ризен: «27 мая Малевич явился к моему отцу и передал с обычно не свойственной ему торжественностью объёмистый, хорошо перевязанный пакет с просьбой сохранить это для него. Он надеялся на следующий год приехать снова. Если это ему не удастся и он в течение следующих 25 лет не даст ничего о себе знать, можно открыть пакет и с его содержимым поступить по усмотрению».

5 июня Малевич выехал в Ленинград. Он рад, что скоро увидится со своими, из Штеттина посылает жене карточку с пароходами и приписывает к ней, что пароходы — движутся, чтобы она себе получше всё это представила.

> «Дорогие Наташа, мама и К. Снятые на фотографии пароходы едут, и люди стоят и смотрят на их движение, я же сижу и пью кофей без кофеина и ожидаю парохода, который прибудет в 5 часов. Погода прекрасная, жарко, с нетерпением рвусь в море и увижу вас в понедельник 13 июня ровно в 8 часов».

Борис Безобразов рассказывает легенду: Малевича взяли прямо на вокзале, арестовали и учинили ему допрос. На первый вопрос следователя Малевич якобы отвечал 36 часов, а на второй

— 32 часа. Закатил им лекцию! Легенда, отмечает Безобразов, но «надо проверить — теперь ведь это возможно».

Картины, оставшиеся на выставке, довисели до её закрытия 30 сентября 1927 года, а затем были под надзором фон Ризена и Ханса Рихтера упакованы в ящик и помещены в экспедиционную фирму Густава Кнауэра. Малевич просил не посылать их в Ленинград — он намеревался вернуться и выставиться в Париже и Вене. Планам не суждено было сбыться.

В августе, в Ленинграде, тоскуя о Берлине, он пишет Александру фон Ризену, у которого жил в Берлине: «Больше горюю, что не могу начать работу из-за страшной дороговизны красок и проч. О где бы! где бы!!! достать зибен таузенд марок, чтобы очутиться в Берлине за работой. О, где то чудесное общество марочного содействия».

И ещё яснее: «…меня теперь интересует сумма, которая дала бы мне начать живописную работу в Германии, подготовить выставку к Парижу. Поэтому меня сейчас интересует сумма денег, которая дала бы мне возможность прожить года полтора в Берлине. Я думаю, что 500 марок в месяц хватит. Поэтому я уже склоняюсь к тому, что меня мало начинает интересовать количество проданных вещей, лишь бы выручить эту сумму». Словом, возвращение было довольно-таки безрадостным. Обрадовалась только семилетняя Уна, которой папа привёз игрушки из-за границы: маленькое резиновое пирожное, похожее на настоящее, — возьмёшь его в рот, а оно пищит, — и красивого розового слоника, которого можно было надувать, а потом он очень смешно сдувался: сначала ушки, потом хоботок, а потом и ножки подкашиваются.

УЧЕНИКИ

Чему не устаёшь поражаться в характере Казимира Севериновича — так это его умению собирать вокруг себя людей, более того — быть лидером, организатором, энергично вести за собой и увлекать своими идеями. Поразительно это потому, что Малевич — теоретик, искусство его неземное, отвлечённое, и, как ни крути, не «тёплое»; это жизнь духа, суровая абстракция, космическая чистота. Люди, которые творят в таком роде, частенько бывают неудобными и неформатными, трудными в общении, порой восторженными или экстравагантными. Они могут быть окружены людьми и всё равно одиноки, как Хлебников или Хармс. Не то с Казимиром. Он не только умел дружить, но и создавал вокруг себя живую среду, притягивал, питал людей своей энергией. Именно это поразительно, и в этом отчасти состоит природа его гениальности.

В последние годы Малевич был окружён верными сторонниками, которых собрал вокруг себя силой какого-то электромагнитного взаимодействия. Вообще учеников у Малевича было много, ещё больше таких, кто коснулся его мастерской лишь краем, случайно. Но главные, ближайшие, самые преданные — это Николай Суетин, Илья Чашник, Вера Ермолаева, Анна Лепорская, Лев Юдин, Константин Рождественский. Зачарованные, они находились под гипнозом мастера до самой его смерти. Чашник и Суетин приняли этот плодотворный диктат всецело, без внутренних колебаний; в особенности Суетин, который вошёл с учителем в духовный резонанс. Ермолаева, при том что была талантливой художницей, сознательно играла в мастерской роль «создателя атмосферы», хранителя духа творчества и новаторства. Лепорская и Рождественский, принимая всё, что давал им Малевич, постепенно выбирались на свой путь в искусстве. Юдин внутренне возмущался, бунтовал против Казимировой власти, отталкивался и так находил себя. Все эти сценарии похожи на отношения в патриархальной семье, такой, в которой вырос сам Казимир Северинович. Отец многое даёт, отчасти мешает развитию, отчасти провоцирует бунт, но даёт всё же больше, и даёт вещи бесценные. А после его смерти все горюют и… вздыхают с облегчением.

Николай Харджиев: «Когда он умер и его хоронили любимый ученик Суетин, Рождественский и другие, так на их лицах была и некоторая радость освобождения, потому что он всё-таки их очень держал».

Поговорим о каждом из них подробнее.

Вера Михайловна Ермолаева

Вера Ермолаева была человеком стойким и жизнерадостным. В детстве упала с лошади, ноги остались частично парализованы. Пришлось долго лечиться за границей, после чего смогла передвигаться при помощи двух костылей. Училась в Париже и Лозанне, окончила гимназию в Петербурге, поступила в Археологический институт и одновременно в школу рисования Михаила Бернштейна, где «заразилась» кубизмом и футуризмом (там же, кстати, учился и Татлин). После революции, совмещая интерес к истории с живописью, Ермолаева работала в Музее города и собирала дореволюционные вывески — мы знаем, какой интерес вызывали вывески у русских кубистов и футуристов. В 1918 году Ермолаева сотрудничала с книгопечатной артелью «Сегодня» — рисовала иллюстрации к детским книжкам, которые выпускались вручную, малыми тиражами, при помощи линотипии. Затем была командирована Наркомпросом в Витебск, в Народное художественное училище, позвала к себе Малевича и влилась в его круг, ставши преданным уновисовцем. Когда уехал Марк Шагал, Ермолаева заняла его место ректора училища (к тому времени — Витебского художественно-практического института). Вместе с Малевичем перебравшись в Петербург, Ермолаева стала учёным секретарём его отделения в ГИНХУКе и руководителем лаборатории цвета.

Научная деятельность лаборатории была вот какая: Ермолаева делала спектры картин, то есть анализировала живописное поле картины в плане цвета: общей цветовой напряжённости живописи, цветового состава картин, связей цветов. «Мы роемся, — писала она, — в самой живописи и цвете, в структурах цвета, в цветных полях, в строении формы, во всем том специфическом, что отличает художника от фотографии и кино, рекламы, газеты, книги и прочих носителей ходячих идей».

По свидетельству Рождественского, Вера Михайловна считала, что женщина должна не столько стремиться создать много нового, сколько сотворять атмосферу вокруг делания этого нового. Скорее всего, дело не в женщине, а в характере. Ермолаева была очень живой, обаятельной, лёгкой в общении. Она никогда не жаловалась, но не питала никаких иллюзий по поводу происходящего в стране и в официальном искусстве и в письмах Ларионову в Париж очень внятно и выразительно обрисовывала положение ГИНХУКа и титанические усилия Малевича, благодаря которым институт жил. «Мы доказываем, — писала она, — что природа художественной культуры не зависит от политических, религиозных и бытовых идей, что сущность

живописной культуры беспредметна, бессмысленна и безыдейна, что художник будет замазывать цветом ту морду, которую подсунет ему жизнь, а жизнь играет с ним плохую игру и заставляет служить себе, своей политике, религии и быту».

Ермолаева продолжала работать и над детскими книжками. Она одна из первых придумала делать книжки-игрушки, которые можно было разрезать и склеивать, а картинки в её исполнении становились не просто иллюстрациями — они были равноправны с текстом. То был совершенно новый подход к дизайну детской книжки. Как Хармс и Введенский оказались гениальными детскими поэтами, так Ермолаева — идеальным оформителем их книг. Чрезвычайно интересно, заметим в скобках, что «заумные», «далёкие от человеческого тепла» обэриуты, футуристы, кубисты могли быть так полезны детям — в отличие от, например, Пастернака и Мандельштама, чья детская поэзия довольно беспомощна. Иллюстрировала Ермолаева басни Ивана Андреевича Крылова, научно-популярные книги М. Ильина (Ильи Маршака), сказки Евгения Шварца. В 1930-е годы иллюстрациями она занималась меньше — они, такие, были уже не востребованы.

В 1929 году Ермолаева, Рождественский, Юдин, Лепорская и Стерлигов образовали группу Живописно-пластического реализма, с тем чтобы, используя свой опыт беспредметности, найти форму для реалистического, предметного выражения. Это не было компромиссом с действительностью — скорее, результатом собственных поисков. Как мы помним, Малевич никого не тянул силком в супрематизм и беспредметность. Конечно, создание «Шамшевой академии» (так они назвали свою группу, потому что встречались в комнате Юдина на Шамшевой улице) было тихой попыткой освободиться от магии Малевича и быть собой. Но уже само то, что такая попытка была возможна, показывает, что Малевич вовсе не был диктатором, способным задавить любое стремление ученика к самостоятельности. Стремились, искали; и при этом продолжали глубоко уважать учителя. Ермолаева ездила на Баренцево и Белое моря, жила со своими ученицами в Пудости и везде рисовала с натуры — но особым образом: главной для неё были целостность картины, «постижение внутреннего смысла каждого явления природы» и «наиболее выразительная передача её жизни».

Позднее группа стала встречаться на квартире у Ермолаевой, круг несколько расширился, у Ермолаевой появились ученики — Мария Казанская, Вера Зенькович и другие; учила она по методу, принятому в ГИНХУКе. Стали устраиваться «камерные» выставки для друзей. Всё это привело к тому, что в конце 1934 года на кружок написали донос. Ермолаеву отправили в Казахстан, в

Карлаг, за «антисоветскую деятельность», а через три года, когда она должна была освободиться, осудили вторично и приговорили к расстрелу. Ей было только 43 года. Где она похоронена — неизвестно.

Лев Александрович Юдин

Лев Юдин — ярко талантливый, разносторонний, тянулся к совершенно разным вещам. Он то отталкивался от Малевича, то снова притягивался к нему. Став уновисовцем в 16 лет, Юдин оказался хоть и блудным, но всё-таки сыном супрематизма. В его дневниках ярко показаны эти метания и сомнения. Если на витебских страницах 1921–1922 года, которые мы уже цитировали выше, Юдин пишет в основном о работе над супрематизмом, то в конце 1920-х и начале 1930-х — много рефлексии, записей о поиске собственного творческого пути, о благотворном духовном влиянии Малевича — и о том, как сам Юдин не может и не хочет следовать за ним. Даже кубизм, который увлёк Юдина в 1920-х годах, — он стал настоящим знатоком кубизма, — в конце концов, оказался для него чуждым, навязанным. Юдина влекло к натуре, к субъективным переживаниям. Войдя в группу Живописно-пластического реализма, Юдин решил совмещать внимание к натуре с задачами формотворчества. Они определяли это так: «Стремление личности установить какое-то живое, конкретное равновесие между собой и действительностью, опираясь исключительно на свои пластические средства».

Малевичу это не казалось верным. «Что же делать… — сетовал в дневнике Юдин. — Мне так хочется быть хоть мельчайшей звёздочкой в НЕБЕ, чем важным звездочётом на башне. Ковылять своим маленьким путём, чем следить пути великих». И он этой звёздочкой стал. Стал самобытным, настоящим художником, переняв притом все приёмы кубизма и супрематизма. Но сомневался в себе — до конца. «Что главное — строить или переживать, истина или искренность?» Юдин метался от одного к другому, от формы к предмету. Помните, Розанова в свой последний год решила не совмещать этих вещей, а жить и писать с этим противоречием. Для Юдина оно было раздраем плодотворным, но мучительным.

Дневниковые записи Юдина: «Только к тридцати годам узнаю себя… Как можно так жить! Так „мимо“ жить, так тускло. Когда вручён драгоценный дар. Менять на минутные прихоти, удовольствия, безделье. И вот я жалкий человек без истины».

Он непрерывно анализирует себя, своё искусство, склонности, вкус, клеймит себя, понукает, предостерегает. И это не пустые сомнения, Юдин нуждался в них. По словам Рождественского, быт очень заедал его — Юдины снимали комнату в деревянном домике на окраине, с хозяевами, словно сошедшими со страниц Зощенко. Предостерегал его и Малевич: «Юдин, Юдин, футбольчик вас погубит».

Отдельная история — личные взаимоотношения Юдина с учителем. Малевич был ему совестью. «Старые мысли. Непосильная чистота. Он вздёргивает. Без него сползаем в муть и мелочь. В уличное», — пишет он уже во время болезни Малевича. В последние годы жизни мастера у него учится жена Юдина, художница Мария Горохова: «Как я рад, что она у К. С. забудет свои огорчения, отдохнёт в другом мире. В настоящем мире».

И вместе с тем: «Зарядка вещами К. С. выветривается, когда их не вижу. В этом вся и штука! Это так ясно теперь (это Юдин пишет, возвратясь с похорон Малевича). К. С. — совершенно другой склад, другой тип художника, в чём-то мне не только не близкий, но и прямо противоположный».

А чуть позже:

> «Дорогой учитель, благодарю тебя! Ты дал мне целый мир. Теперь как смогу буду сам идти. Ты дал мне мерку, масштаб, а сказать мне суждено своё, совсем иное».

Иное — это и натура, и странные бумажные конструкции, которые Юдин начал создавать в середине 1930-х. Тут надо сказать, что он был мастерским силуэтистом; почему-то про это мало говорят, но Юдин мог легко и быстро вырезать, скажем, силуэт животного, который помещался на подушечке большого пальца. А бумажные скульптуры были совсем уж оригинальны, таких не делал больше никто. Сквозные тонкие конструкции, узкие трубки, ленты, бумажные шарики, прорези, загибы, заломы, спирали, ломаные и наклонные линии, сложные сечения — всё это совершенно не похоже на лаконичные и спокойные формы супрематистов Малевича или Суетина. Перед самой войной он прожил ещё один поворот и стал делать резцовую гравюру. Думается, даже если бы Юдин прожил очень долгую жизнь, он продолжал бы развиваться и приходить всё к новым и новым опытам; он был из тех, кто не останавливается в поисках и не успокаивается. Но, к сожалению, Лев Александрович погиб на фронте при защите Ленинграда. Союз художников дал ему бронь, которой он не воспользовался.

Юдин думал, что бунтует против учителя. Но если

присмотреться, можно увидеть черты сходства и в их искусстве. Анна Лепорская в 1926 году записала такое высказывание Малевича: «У искусства одна линия — самая основная — беспредметная, и ряд ощущений, которые живут в человеке. Каждое ощущение ищет свою форму. Может быть, вообще нет никаких линий в искусстве, а есть лишь разные ощущения и своя форма этих ощущений. Это может нам объяснить переход Пикассо хотя бы или Юдина не возвратом к предмету. Я не пишу ПОРТРЕТ а вернулся к ЖИВОПИСНОЙ КУЛЬТУРЕ НА ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ ЛИЦЕ».

Это объяснение не только пути Юдина (тот говорил: «Предметы — мои союзники»), но и некоторых тенденций в искусстве Малевича последних лет.

Анна Александровна Лепорская

Для Анны Лепорской главным жизненным делом стала работа на Ленинградском фарфоровом заводе. После войны она создала там множество серий, развивающих традиции… классицизма. Это тем интереснее, что в 1924 году Лепорская была непримирима к Академии художеств, где проучилась три года у Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина. До этого была Псковская художественно-промышленная школа. В 1924 году Лепорская встретилась с Малевичем, и её судьба изменилась бесповоротно. Она ушла из академии, стала аспирантом ГИНХУКа и секретарём отдела живописной культуры. Секретарём — значит: записывала всё при разборах работ, на заседаниях. Малевичу Лепорская была предана спокойно и безгранично. Она стала идеальным учеником, всё, что предлагал Малевич, поглощала без напряжения; вдобавок вышла замуж за Николая Суетина. В лаборатории Лепорская занималась импрессионизмом, очень любила рисовать с натуры, не расставалась с блокнотом. Лепорская была прирождённым художником, в том смысле, что работа была для неё образом жизни, каждодневной практикой. Стоит посмотреть на её картины, не вызывающие потрясения, но неслучайные, обаятельные. Она прожила долгую жизнь и реализовала накопленный опыт, не приспосабливаясь.

Константин Иванович Рождественский

Константин Рождественский, прозванный Малютка (за

высокий рост) и Рождество, родился в семье томского священника в 1906 году и стал учеником Малевича сразу по приезде в Петроград, в 17 лет; более того — поселился у него на квартире, где прожил до 1928 года, и сразу стал записывать неприкрашенные, свободные впечатления об учителе. Портрет Рождественского («Мужской портрет», 1933–1934) — одна из последних живописных работ Малевича. Рождественский прожил жизнь долгую и счастливую: академик, официально признанный народный художник, он вместе с тем не изменил супрематизму, хоть и практиковал его скрыто, скорее — использовал; на Всемирной выставке в 1937 году он получил Гран-при за оформление павильона СССР в Париже, в 1939 году последовала работа на Всемирной выставке в Нью-Йорке «Мир завтрашнего дня»… Насколько страшно было получать и создавать такие заказы — можно только догадываться: они с Суетиным всячески от них открещивались. И далее, и далее везде: «Вклад СССР в дело разгрома фашизма» (Белград, 1948), «Советская женщина» (Париж, 1948), «Атом для мира» (Гётеборг, 1956), «Мы строим коммунизм» (Москва, 1980–1981) — и ещё десятки. Он был востребован в дизайне, а для себя рисовал, как хотел. И хотел порой весьма неожиданного: в 1960-е годы — натюрморты с гримасничающими черепами, в 1980-е — чёрный квадрат в небе в виде НЛО. Своим размахом, востребованностью, некоторой бесцеремонностью, сочетанием незапрещённости и преемственности «старому» авангарду, интересом к странным футуристическим темам и одновременно к духовности — художник Рождественский параллелен поэту с похожей священнической фамилией — Вознесенскому; при всех, конечно, экивоках.

С учениками своими Малевич и обращался по-отечески. Сохранились воспоминания о том, как он (ещё в 1920-х, когда не бедствовал) замечал, что кто-то из них нуждается, давал деньги Юдину и просил купить тому ученику брюки взамен протёршихся, обувь взамен дырявой. Формально соратники не были связаны с Малевичем никакими узами с 1929 года, когда закрыли его отдел в Государственном институте истории искусств (ГИИИ), но неформально — от него не отходили, прилежно общаясь с ним, принося на разбор свои работы. Малевич оставался их учителем, мастером, их главарём, их совестью, их мотором, мотивацией, точкой сборки. Самим своим гением он задавал им интенсивный ритм творчества. Они отталкивались от него, внутренне спорили с ним, между собой критиковали — и приходили за советом, когда оказывались в тупике. «Казимир — в наши дни — мораль искусства», — пишет Рождественский Юдину. Так,

парадоксальным образом, не Бенуа, не радетели академизма и традиции — а Малевич, «бунтарь», «разрушитель», оказался островком *настоящего* в мире наступившего *будущего.* И бессмысленно судить о том, насколько он подавил их собой, а насколько вдохновил на подвиги; в двух из нами неназванных в этой главе учениках — Владимире Стерлигове и Павле Кондратьеве — наставления Малевича вспыхнули вдруг через 50 лет и неожиданным поворотом ключа вдруг осветили весь мир по-новому.

ТЮРЬМА

Малевич был арестован 20 сентября 1930 года, а под арестом пробыл до 6 декабря. Это был не первый арест: как помним, его уже таскали в органы сразу после заграничной поездки. Но тогда всё было сделано неофициально и быстро закончилось. Об этом можно судить и по тому, что упоминания о первом аресте нет в деле 1930 года, и по настроениям самого Казимира Севериновича: видимо, всё это было вообще не совсем арестом, а скорее «разбирательством», дачей показаний, без атрибутов лишения свободы и устрашения. Вроде: вы уж нас простите, но мы обязаны всё выяснить… Осенний арест 1930 года — совсем другое дело. Малевич просидел в «Крестах» больше двух месяцев. Ему пытались вменить статью 58, пункт 6 — шпионаж. По этой статье обвиняемому светило лишение свободы на срок не меньше трёх лет с конфискацией всего или части имущества, а в некоторых случаях (если признано, что шпионаж был особенно вредным для интересов СССР) — грозил расстрел. При аресте был произведён обыск, изъяты мизерное количество валюты (завалялась со времён поездки в Европу), пишущая машинка и несколько писем.

Что было с ним в тюрьме, Малевич никому не рассказывал. Скорее всего, пыткам его не подвергали, хотя точно сказать нельзя. Уна утверждает, что заболевание отца началось из-за того, что в камере приходилось ходить в туалет прилюдно, но надо учесть, что она вообще не знала о втором аресте. В 1930 году Уна ещё жила с бабушкой в Немчиновке. Впрочем, обстановка в «Крестах» была, конечно, не санаторная, и там вполне возможно было заболеть чем угодно. Есть довольно-таки маргинальная легенда про то, что, сидя в «Крестах», Малевич выдумал гранёный стакан, потому что обычный, с тонкими стенками, обжигал руки. И когда вышел, якобы рассказал о нём Мухиной. Но это — апокриф.

Судя по протоколу допроса, к Малевичу особенно не придирались. Он же держался бодро, напористо, всячески себя выгораживал. Отрицал любые связи с буржуазным искусством, приводил примеры: что в Польше ему не дали нормального помещения для выставки, а в Германии о нём писали как о «прибывшем большевике». Припоминал своё прошлое, называл себя представителем рабочего класса, говорил, что не мог учиться «по причинам самого социального строя царской России» — что, если вдуматься, чистая правда. Доказывал свою экономическую выгодность, проявлял знание нехитрой спасительной

терминологии — «мои новые работы по посуде имеют экспортный спрос»; «я стремлюсь стать ближе к производству». К концу допроса перешёл даже от защиты к нападению, критиковал «ещё сохранившиеся, старые бюрократические методы работы», которые не позволяют ему, имея свою лабораторию в институте, «развернуть вширь поставленную мною проблему производственного характера, несмотря на то, что окончательное решение комиссии по чистке госаппарата признало работу моей лаборатории ценной и необходимой, как направленную к разрешению проблемы нового быта, по текстилю, полиграфии и т. д., но результатов этих решений ещё нет».

Комиссия — это люди, пришедшие в начале того же 1930 года реорганизовывать ГИИИ в Ленинградское отделение Госакадемии искусствознания. Малевич следует своей топорной, простой, но действенной (в 1920-е годы) тактике: я полезен, я совершенно в этом уверен, могу это доказать, я говорю на вашем языке спокойно и тяжеловесно, я — нормальный советский бюрократ-квадрат. Тут же называет всех, кто (по его мнению) неплохо к нему относится в руководстве, начиная с Шутко и кончая самим Луначарским. Очевидно, ему и самому необходимо напомнить себе: среди них есть люди; это не безликая *система* взяла его; арест — результат каких-то интриг, игры сил в институте, но и у него есть сторонники, всё это должно разумно разрешиться, — и стойко, упорно держится своей версии, сам в неё веря.

Есть в деле и «свидетельские показания» — анонимные, недоброжелательные, но не бесчинные, не беспредельные. Некая «научный работник, из мещан, уроженка Варшавы, замужняя, неимущая, беспартийная» — собственно, член той самой комиссии по обследованию ГИИИ, на которую Малевич простодушно ссылается в своих показаниях, — показывает тоже, в общем-то, правду. Что Малевич «старым лозунгам чистого искусства противопоставляет те же требования чистого искусства, только облечёнными в как будто более революционную оболочку — технического приспособления». То есть кроет его козыри по части полезности. Припоминает дерзости обвиняемого: как он, когда она указала ему, что он работает не в плане нужд пролетарского строительства, «раскричался» и указал ей, члену комиссии! — что «его вся Европа знает, и не мне, девчонке, указывать ему пути». Да ещё и подал на неё заявление в агитпроп [29], за то, что она портит сделанные им вещи! А на вопрос — почему он не состоит ни в одной художественной советской организации? — ответил, что он сам себе школа. Возможно такое? Возможно, хотя и маловероятно — Малевич умел собой

владеть, особенно в интересах дела. Впрочем, член комиссии признаёт, что если за Малевичем хорошо следить («строгий рабочий контроль»), то на производстве его использовать можно.

Свидетель допрошена уже ближе к концу Казимирова заключения, в конце ноября, когда, видимо, уже решён был вопрос о том, чтобы Малевича выпустить. Никто из его соратников в то время ещё не был взят, их допрашивать начали позже.

Вопрос: почему Малевича отпустили, продержав два месяца, и зачем вообще арестовывали? Ответ: его взяли на пробу и для устрашения. Эти первые аресты начала 1930-х были скорее прощупыванием слабых мест. Прощупывался потенциал тех или иных социальных сетей, связей. Кого могли — тащили сразу; кого не могли — пока приплести не пытались. Учеников начали всерьёз брать уже в 1934-м — дворянка Вера Ермолаева, например, попала сразу и безвозвратно. Но в 1930-м всё ещё только начинается. Возможно, сыграло роль заступничество всё того же старого друга-большевика Кирилла Шутко, его знакомство с Осипом Бриком, который был близким другом Якова Агранова, а Яков Агранов в 1930 году — помощник начальника секретно-политического отдела ОГПУ.

Через несколько месяцев арестуют Игоря Терентьева, с которым Малевич краткое время дружил в начале 1920-х, и тот на полную катушку начнёт его валить. Показания Терентьева 13 марта 1931 года — чистейший образец вынужденных, но не без творческой выдумки, признательных показаний. Он обвинял Малевича в монархизме, утверждал, что тот возглавляет контрреволюционную организацию, доказывал, что беспредметничество было, во-первых, прикрытием контрреволюционной работы, а во-вторых — до такого не каждый додумается! — «…представляло собой способ шифрованной передачи за границу сведений о Советском Союзе». То есть все эти квадраты, архитектоны… понимаете, да? Там на самом деле записано, где у нас снаряды делают и самолёты строят. Вот он где вылез, материализм Терентьева, его марксизм! То есть человек, хоть и писал талантливые алогические стихи, в глубине души был уверен, что всё на свете должно складываться в какой-то узнаваемый предметный рисунок. Или вот такой ещё перл: «… путём комбинирования отвлечённых, неизвестно к чему относящихся вещей достигалось приведение зрителей к контрреволюционным выводам и настроениям». А если этого мало, то на практике, товарищи, бес-предметничество выражалось во всех видах вредительства… Всё это очень грустно, так же грустно, как и показания Введенского на допросах, когда в

первый раз арестовывали обэриутов. И осуждать их за то, что они плели, лично у нас язык не поворачивается. Может быть, они не выдерживали давления. Может быть, у них была такая личная стратегия, связанная не только с надеждой на личное спасение, но и какой-то внутренней установкой на максимизацию абсурда. Трудно сказать. Малевича своими показаниями Терентьев всё равно не затянул. Логики в терроре не было. А в 1934 году следователь Фёдоров на допросе Рождественского, когда тот упомянул Малевича, оборвал: «Давайте договоримся — Старика не трогать». Была ли какая-то директива сверху? Сохранилась бы она и в 1937 году? Да нет, и не было её. Живопись — не литература, Сталин о ней так не пёкся, и вряд ли оставил бы Казимира Севериновича в покое.

Люди с будущим, люди с иллюзиями удивительно легко потом забывали и прощали свои первые аресты (вернее, это нам сейчас удивительно). Малевич не был к тому времени человеком с будущим, а иллюзий не питал, кажется, вообще никогда. Поэтому опыт ареста дался ему тяжело.

Константин Рождественский вспоминал:

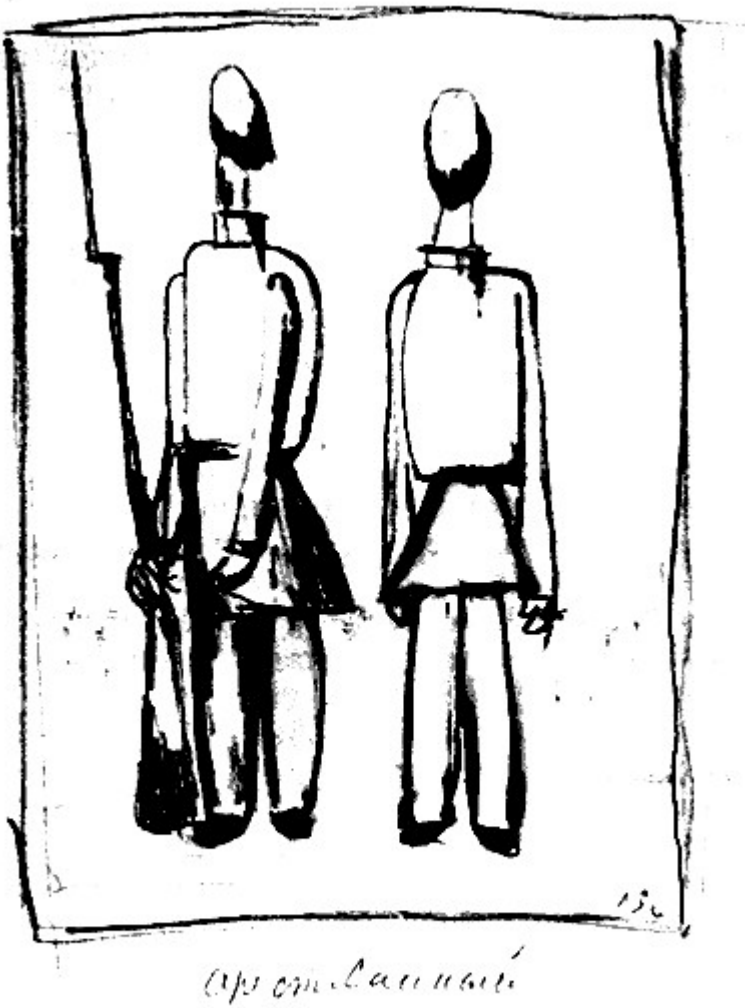
> «Он был страшно подавлен обстоятельством своего возвращения. Вы когда-нибудь ходили по лестнице, которая ведёт в его квартиру? А вы зайдите, только надо войти с Почтамтской улицы и свернуть в подворотню, там первые ступени ведут вниз, а потом уже наверх. Это страшная лестница, какой-то средневековый каменный каземат, и узкая-узкая…
>
> И вот он пришёл домой после освобождения, а дома почему-то никого не было. Он звонит, звонит — ему не открывают. И он сел с узелком на ступеньки и прождал около часа. И на него это произвело какое-то страшно тяжёлое впечатление: как будто пришёл домой — и никому не нужен, никого нет — не принимает его жизнь. Какое-то он почувствовал, по его рассказу, — это не долгий рассказ был, — страшное одиночество, и горечь, и обречённость…»

Можно себе представить. Начало декабря в Ленинграде — вообще тёмное, безнадёжное время. Даже если уже выпал снег: светает не раньше одиннадцати, а в половине четвёртого уже сумрак. Из тюрьмы в тюрьму, везде тюрьма, свободы нет. А ему уже не двадцать, не тридцать, а пятьдесят два. Потом, конечно, пришли, обрадовались.

Со времени ареста Наталья и близко не подходила к валютным магазинам, даже когда не было еды, а гости

предлагали пойти и купить за валюту, которая у них была.

На Малевича тюрьма, по-видимому, произвела сильное и тяжкое впечатление. Он не вышел «как ни в чём не бывало». Некоторые впечатления не забываются, даже если очень хочешь забыть; особенно это касается тюрем и психбольниц, где ты ввергнут в небольшое помещение и проводишь там круглые сутки взаперти. Такие воспоминания поражают бредовой яркостью и подробностями, не убывающими с годами. Он никогда никому не рассказывал, но мотивы неволи с тех пор не уходят из его творчества. Есть красный глухой дом с чёрной крышечкой на «крестьянских» работах. Есть рисунок: «Арестованный. Власть и человек» (1930). Два одинаковых безлицых человека рядом, только один из них — с ружьём и смотрит на другого. Уточнение «Власть и человек» полустёрто, особенно «человек» — этого слова почти не видно.



Арестованный. Власть и человек. К. С. Малевич. Бумага, карандаш. 1930 г.

ПРЕДПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ. КРЕСТЬЯНЕ. РЕАЛИЗМ

Малевич живёт всё там же, на углу Почтамтской и Исаакиевской, на третьем этаже. Комнат было две: одна спальня, окнами во двор; другая — большая комната с окном на крыше, мастерская. Вместе с Казимиром жила и мать, Людвига Александровна. Сестра Виктория перевезла её в Ленинград из Бердичева, где не было условий для лечения. Тогда ещё была жива Софья Рафалович; увидев свекровь, она заплакала от радости и упала на колени — очень любила её. Для Людвиги Александровны Софья была как дочь. Третью жену Кази она не приняла, отношения Натальи и Людвиги Александровны всегда были натянутыми, но Казимир, видимо, как-то сглаживал — Людвига Александровна всегда называла и признавала его самым почтительным сыном. Она очень хорошо готовила и обожала угощать, тем более что сам Казимир покушать любил, его любимое блюдо было заливной судак по-польски, вообще очень любил рыбу. Связала пару галстуков с супрематическим орнаментом и подарила их Харджиеву и Хармсу. Они носили эти галстуки, пока те не стёрлись до дыр. Курила. Писала польские стихи о том, как теряется любовь к Богу у современных людей, о своих отношениях с детьми.

В небольшой квартире жили вчетвером: Малевич с Натальей, Людвига Александровна и Уна, которую отец в 1932 году забрал к себе. Бабушка Мария Сергеевна, натура страстная и ревнивая, не хотела отпускать внучку, которую вырастила, пытала её — кого больше любишь, бабушку или папу? Уна любила обоих и не знала, что на это ответить.

Квартира на Почтамтской была весёлая, шумная, каждый вечер собирались гости, за стол садилось десять-двенадцать человек. Шутили, смеялись. Людвига Александровна вкусно готовила.

Приходили Анна Лепорская, Николай Суетин, Константин Рождественский, Мария Казанская — ученица Веры Ермолаевой; театральная художница Яковлева. Когда звонили в дверь, Уна бежала по длинному коридору открывать. Ей особенно нравился длинный, как кочерга, запор, он поднимался и закидывался за большой крюк.

Утром Малевич вставал довольно рано, сам затапливал печку и отправлялся гулять. Он много ходил пешком, был физически сильным человеком, о чём вспоминают многие. Эйзенштейн

сделал целый рассказ из повествования Малевича о кулачных боях времён его юности. Казимир Северинович не пугался шпаны, просившей «закурить». Смело отпирал ночью дверь в самые беспокойные годы. Объясняя кубизм ученикам партшколы, вращал так и сяк огромную деревянную кафедру, на одном дыхании не переставая объяснять, что кубизм — это-де и вращение, и соединение времени и пространства, и взгляд со всех точек зрения одновременно… Политически продвинутые юнцы глядели на пятидесятилетнего преподавателя, разинув рты.

Приезжала погостить сестра Виктория с маленькими сыновьями. Казимир Северинович сделал племянникам в коридоре горку из досок, и они съезжали с неё на соломенных плетёнках. Он водил их по Ленинграду, рассказывал про город. Уну сам провожал в школу, хотя она была уже девочка большая, — видимо, хотелось побыть с дочерью.

С людьми Казимир Северинович был прост и весел. Константин Рождественский рассказывал:

«Это был обаятельный человек, держался очень просто, ученики за спиной его звали „Казик“». Со всеми говорил ровно, на равных, с уважением. Хотя занимал высокий пост директора института — никогда не был замечен в начальственном высокомерии. Держался спокойно, не суетился, не кричал на людей, не выговаривал за провинности; правил мирно. Вспоминают об одном заседании, когда припозднились, и вдруг распахнулась дверь, и вошёл трёхлетний сынок сторожихи. «Вот пришёл заместитель директора», — сказал Малевич. Удивительно умел сочетать истовую серьёзность в искусстве — с мягкой усмешкой в жизненных ситуациях. Однажды он шёл мимо художественной школы, а там ребята сдавали вступительный экзамен. «Малевич, Малевич идёт!» — услышал он. «И стараются прикоснуться тайком, чтоб экзамен сдать. Они меня сзади легонько трогают, а я иду, не подаю вида, что замечаю, — рассказывал Малевич, конечно, с улыбкой, но не самодовольной. — Не хотел спугнуть их веру». А в последнем письме, которое за него писала жена, чтобы послать Штеренбергу, — прошение отправить на лечение в Париж, Малевич диктует: «…доктора, наверное, пишут, что „На Шипке всё спокойно“». Сам держать перо он уже не мог…

При этом был и скрытным. «Временами чувствовалось, что он понимает важность — не свою, а того, чем он занят, сознаёт, что существуют очень серьёзные проблемы, которые он хочет понять, и в них заложен весь смысл и жизни, и искусства. Внутренняя сила», — определял Рождественский.

В 1929 году, когда разогнали отдел в ГИИИ, Малевич стал

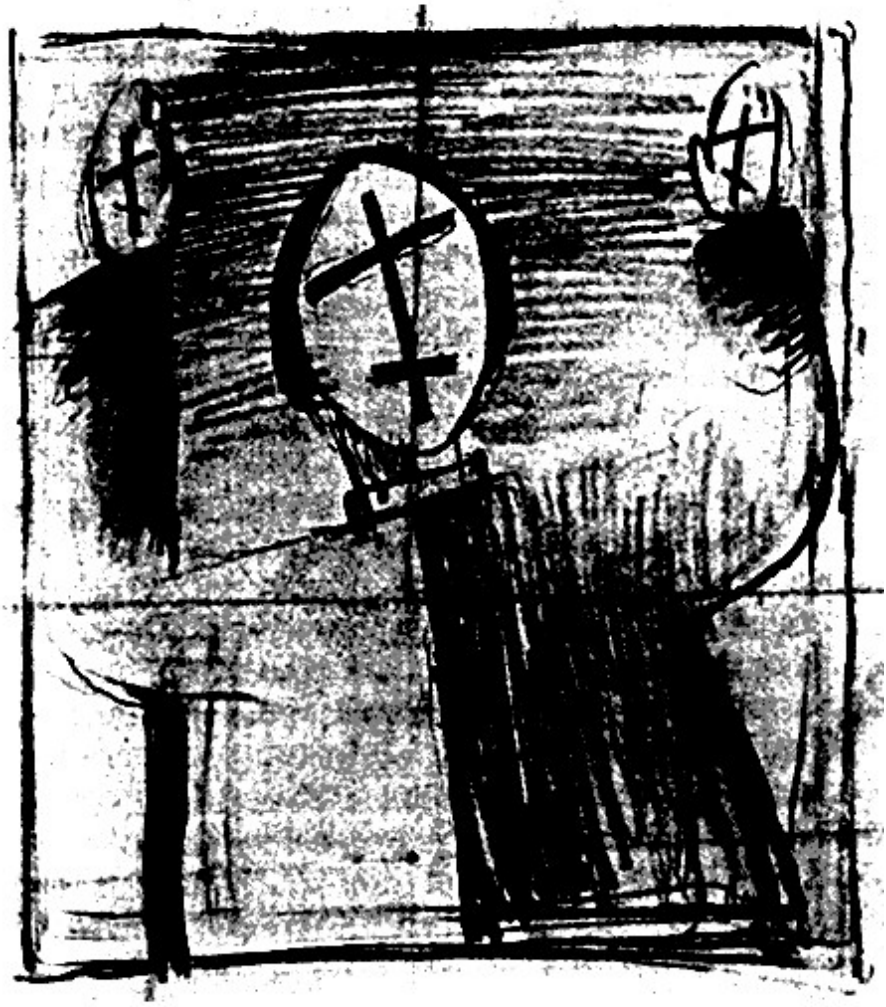
ездить в Киев преподавать, проводя там по две недели в каждом месяце. На Украине его любили, в Харькове печатали циклом статей его «Изологию» в журнале «Нова генерация». В 1930 году в Киев привезли его выставку. Художница Жданко вспоминает его как человека «могучего, квадратного, с широким лицом», кипучего, живого и деятельного, смелого, искреннего. «Говорили мы всегда по-русски, но Малевич любил вставлять украинские слова, особенно в письмах».

Смелого… Значило ли это, что Малевич понимал, что происходит в стране, мог говорить об этом открыто? Ученики вспоминали, что газет он почти не читал и политизированным не был вовсе. Мог, впрочем, заметить: мол, как это — с Гитлером не могут справиться? Послали бы туда меня, Германия уже была бы коммунистической! Это качественная шутка, горькая двусмысленность: послали бы… он на самом деле хотел уехать, преподавать в «Баухаузе». Так знал или не знал? Рождественский ездил к своим в Сибирь, привозил Казимиру мёд в сотах, что-нибудь вкусное. Рассказывал что-то о раскулачивании. Но не очень подробно, не слишком много. Казимир сам чувствовал, что происходит нечто трагическое. Конечно, не был слепым Казимир Северинович, и хотя политика не была его делом, он знал своё: цвет, форму. И вот на уровне цвета и формы он описал год «великого перелома» и коллективизацию абсолютно отчётливо и трагично.

Именно в конце 1920-х — начале 1930-х Малевич снова начинает писать крестьян, да каких! — обречённых, странных. У них нет лиц, вместо них — овалы. Сочетания цветов самые острые, например чёрно-красный овал и чёрно-красная юбка на картине «Девушка (Фигура на белом фоне)» (1928–1932). Это по сути, по настроению — самый настоящий «супрематический экспрессионизм», Малевич, каким мы его не привыкли видеть. Призраками встают на фоне орнамента два крестьянина, жёлтый и красный, с бело-чёрными, будто обугленными овалами лиц («Два крестьянина на фоне полей») (1930). Или картина «Красная фигура» (1930): от этой фигуры полное ощущение галлюцинации, как будто её здесь быть не должно, но она есть, тихо стоит, как зияющая красная дырка, как что-то вырезанное из пейзажа. А пейзаж тревожный: ритмичный, полосами.

Крест теперь тоже не просто форма и не только начало слова «крестьяне». Рисунок 1932 года так и называется — «Мистик». Кресты на поднятых ладонях, крест вместо черт лица, причём не просто крест, а именно христианский. Карандашный рисунок, на нём паутинная еле заметная решётка — тоже крестообразная. Полная беспросветность в рисунке «Мужик, гроб, лошадь» 1933

года. На картине «Спортсмены» рядком стоят одинаковые по размеру, но по-разному закрашенные «Спортсмены» (1930–1931), похожие больше всего на мишени в тире. «Сложное предчувствие (Торс в жёлтой рубашке)» Малевич приписал 1913 году — настроение этой вещи уж слишком было явно. Торс в жёлтой рубашке, красно-чёрно-жёлтая полосами земля. Фигура чуть наискось, на самом переднем плане. Вдали, на ровной линии, одинокий красный домик с чёрной гробовой крышечкой. На обороте холста Малевич сделал защитную надпись: «Композиция сложилась из элементов, ощущения пустоты, одиночества, безвыходности жизни 1913 г. Кунцево».



Мистик. К. С. Малевич. Бумага, карандаш. 1932 г.

Точно такой же жуткий красно-чёрный домик стоит на картине «Красный дом» (1928–1932), только тут он главный герой. Может быть, это тюрьма (предполагает Александра Шатских). Впервые у Малевича возникают картины, которые можно было бы назвать по настроению «безумными», больными, депрессивными… Но это не только внутреннее самоощущение

художника. Это он ловит мировые волны. Чует всю ту кровь, которая льётся рядом. Казнь русской деревни происходила в это время. Полное выкорчёвывание всей деревенской России. Малевич не мог этого не чувствовать.

Крепли и его персональная изоляция, непонимание властей. Николаю Ивановичу Бухарину было дело и до супрематизма; он написал критическую рецензию на выставку Малевича за 15 лет работы (лето 1933 года): «Весь ход развития советского художества ясно обнаруживает изживание формализма в искусстве, что и демонстрируется наглядно изолированным положением всей этой группы…

Абстракция содержания убивает насмерть и самое форму. Дойдя до пределов обеднения действительности, до максимальной абстрактности, до предельной „чистоты“, до огромного отрыва формы от содержания, живопись неизбежно уперлась в тупик: она кончилась… Тут и обнаруживается тупик буржуазного искусства».

Литературу Бухарин понимал хотя бы чуточку лучше: Мандельштама ценил, например. Но покажи ему Хармса, Введенского? Вряд ли. Николай Иванович был ведь душка, романтик — при том что именно «дело промпартии» и впоследствии его дело было единственным более-менее реальным делом среди всей сталинской кровавой паранойи. Именно бухаринский «невинный» марксизм, начни его применять на деле, неизбежно преобразовал бы плановую экономику в капиталистическую. Но в искусстве Бухарин был не так знающ, как Бенуа.

«Страшно человек хочет, чтобы он фигурировал обязательно в изобразительном искусстве со всеми своими „герои“ и „лирическо-романтическими“ состояниями и поведениями… — иронизирует Малевич в письме Григорию Петникову. — Уверен, что он, „человек“, и есть содержание для всего в мире и для живописца тоже». Человек есть мера всех вещей, разве нет? Бухарин искренне полагал, что это не буржуазный взгляд на вещи; не буржуазный — так как гуманистический, прогрессивный. А Малевич хорошо понимает, что буржуазный, прогрессивный и гуманистический — синонимы, вернее, первые симптомы болезни, оборачивающейся в конечном итоге «харчевым» делом, — а значит, рабством, принуждением, преступлением. На деле, понимает Малевич, изолировали нас именно как раз за то, что мы «не буржуазны… если бы мы были буржуазно изобразительны, сугубо предметники, то конечно мы бы наверное подошли бы». Прекраснодушный Николай Иванович, сам любитель порисовать пейзажики с натуры, смеет походя называть

Матисса рахитиком. Через несколько лет он поймёт много лишнего и совершенно новым голосом ответит людям, которые будут уговаривать его остаться за границей: нет, поеду, что бы меня ни ожидало. В конечном счёте всем людям бывает даровано понимание, но некоторые совсем не успевают с ним пожить.

Малевич же не отказал себе в удовольствии посмеяться над Бухариным. Это, кстати, ещё раз к слову о его бесстрашии: «любимец партии» тогда был всесилен. Есть фотография, сделанная летом 1933 года в Немчиновке, на которой Малевич, Харджиев и два харджиевских сотрудника — Гриц и Тренин, которые работали в те годы с наследием Велимира Хлебникова, — стоят рядом и держат газету с вышеупомянутой статьёй Бухарина. Об этом фото Малевич написал Петникову:

> «После обеда были хозяином дачи сфотографированы группой, группа под названием „Последний кружок имени Бухарина“. Сей муж в нашем разуме сильно возвеличился, и мы решили организовать и запечатлеть на фото его истинных поклонников, жаль только, что его самого не было, газета с его статьей снята вместе с нами».

Но, между прочим, Бухарин, если бы знал чуть больше, мог приветствовать ту эволюцию, которая совершилась в Казимире Севериновиче в эти годы. И тут обязательно надо сказать о том, что некоторые считают его уступкой, а то и деградацией: в 1930-х Малевич вновь обращается к реализму. Он пишет с натуры, создаёт реалистические портреты. Иногда, без желания вникнуть в путь художника, этот оборот называют шагом назад. А что на самом деле?

На самом деле, как мы помним, Малевич не считает супрематизм чем-то единственным на свете, только — высшим, и то на время, пока не появится следующий прибавочный элемент. Во времена ГИНХУКа он позволяет ученикам фигуративную живопись, учит принципам импрессионизма. Дело ведь не в отрицании натуры — идеализм не отрицает материи, он только не признаёт её верховенства. «Землянит» может использовать планиты для своих целей — им от этого ничего не будет, ведь созданы-то они были вне всяких целей. Такая позиция предполагает много степеней свободы, особенно если учесть, что Малевич мог вольно обращаться с временной шкалой своей жизни. Он датировал реалистические работы временами Курска и продавал в музеи, иначе бы не взяли, ведь современное искусство судили иначе. На эти деньги кормил своих женщин (мать, жену, дочь). Но суть тут не в «харчевом» деле. Ему хотелось пообщаться

с собой-молодым; может быть, хотелось писать наравне с молодыми. Придя в его мастерскую уже после смерти мастера и поглядев на его реалистические работы, развешанные по стенам, художник Николай Андреевич Тырса сказал: «Как он был одинок!»

Но и это не все причины. В последние годы у Малевича вдруг возобновился искренний интерес к реализму, как в юности. О хорошем, мастерском реализме он говорил: «живописное мясо», «работы, хорошо промазанные» — в том смысле, что каждый мазок, каждый элемент имеет свою жизнь и свою значимость. Такое понимание реализма ничуть не противоречит беспредметности (как и высказывание о равенстве волосков в бороде Бога и чёрта на иконах Рублёва). Казимир Северинович снова ходит в Эрмитаж смотреть на Репина и Шишкина, восхищённо оценивает «Анкор, ещё анкор!». Он тянется к теплу, к человеческому в людях. Забывает старую вражду, даже самую непримиримую. На удивление тепло переписывается с Ларионовым (которым «воспользовался») и Бурлюком (которого совершенно не ценил как живописца), встречается с Лисицким (которого когда-то назвал «лисой»), с грустью вспоминает Маяковского. Приятельствовал он в последние годы даже с соцреалистом Исааком Бродским — хотя, казалось бы, уж это художественное противоборство не в прошлом, а в самом настоящем. Но — оказывается, что и Бродский не такой страшный, защищал Филонова, когда того травили… Терпимее к людям стал Казимир Северинович, терпимее и к натуре. И это не слабость пришла. Это сила появилась. Теперь — мог себе позволить.

Среди его «реалистических» портретов последних лет особое место занимают портреты-стилизации. Многие представляют себе внешний облик Малевича по известнейшему автопортрету (название — «Художник», 1933). Это вполне серьёзный портрет эпохи Возрождения со свойственной ей главной, важнейшей ролью творца. При этом с холста на нас смотрит не кто иной, как Казимир Малевич, с характерными чертами национальности, возраста, профессии, характера, «польский крестьянский рыцарь» своего искусства. Полон нежности и аристократизма «Портрет Натальи Андреевны Манченко, жены художника». Он и её забросил куда-то в Кватроченто, чтобы вместе унестись подальше от жестокой своей эпохи. С нею отправились туда и супрематические узоры на её одежде, и аполлонический жест римской статуи.

Так вот и жил. «Я помню в квартире Малевича большую

комнату, сверху донизу завешанную его работами разных периодов, разных направлений; их можно было часами рассматривать, снова и снова возвращаться к ним. В комнате только одно окно, темно, всегда электрическое освещение — но как сияли его работы!.. Никому не отказывал в совете и беседе», — вспоминает жена Юдина Мария Алексеевна Горохова.

А вот рассказ Константина Ивановича Рождественского о том, как отмечали день рождения Казимира Севериновича в 1933 году — последний перед его смертельной болезнью. Приводим этот рассказ целиком, он того заслуживает:

> «Это вечером было. Его комната, её продолжение — мастерская, стены нет, просто большое тёмное пространство. В комнате — большой стол, овальный, покрыт, как мне сейчас вспоминается, зелёным, сверху лампа его освещает, за столом сидят Казимир, Людвига Александровна, Суетин, Лепорская — Чашника уже не было — Юдин и ещё много учеников. И идёт разговор, о чём, уже не помню, но все затихли и слушали. И у меня было полное, реальное ощущение, что это повторение какой-то картины, что это уже происходило — вот так же сидела за столом объединённая светом группа. Может быть, так сидел Рембрандт с учениками, может быть, так сидел Христос. Ощущение какое-то непередаваемое, непередаваемое… Потом Казимир на минутку вышел на кухню, а мы тут начали действовать, он вернулся и ахнул: на столе ничего нет, словно ураган пронёсся и всё смёл; время было голодное, а тут никаких ограничений. И тогда он сказал: „Что вы сделали? Вы же неправильно делаете, кто же так ест?“ И начал рассказывать, как надо есть: не торопясь, разжевать, почувствовать вкус каждого продукта — вот орех, вот хлеб, вот ещё что-то, потом всю эту массу прижать к нёбу языком, и пойдут запахи, и их нужно почувствовать и вместе, и отдельно — что чем пахнет. И вот когда вы воспримете весь этот букет, все вкусы и запахи, только после этого нужно глотать. По сути, он учил нас жить, воспринимать жизнь в её полноте. А потом начались шутки, игры, мы какие-то фокусы показывали — всё это было у Малевича и по-юношески и в то же время по-человечески мудро. И, помню, Стерлигов тогда взял простыню, вышел и потом появился в белом, как покойник. Прошёл по комнате и вышел, и мать Малевича позже говорила: „Это Стерлигов привёл к нам смерть“».

МАЛЕВИЧ И ХАРМС

Но, прежде чем переходить к последним страницам земного существования «председателя пространства» (Малевич назвал себя так в 1917 году), надо обязательно — нельзя не — поговорить о тех, кто только и был его настоящей духовной компанией в конце 1920-х и начале 1930-х годов. О тех, кто только и был родствен ему во всей его земной округе. Он любил свою семью, но все они были (как он сам) простыми людьми. А он был не только прост, но также и непрост. Ученики стояли вокруг, но даже с ними, даже с Суетиным не возникало того предельного взаимопонимания, которое называется духовным родством. Духовным родственником Малевича в 1920–1930-е годы стал Даниил Хармс. Он был совершенно свободным человеком: не стремился напечататься, не питал иллюзий по поводу режима, с ним, по свидетельству Бахтерева, Малевич говорил о Боге. Но они были не просто соседи по палате, у них не только ситуация была схожая: их и в искусстве волновало одно и то же.

В феврале 1927 года Малевич подарил Хармсу свою книгу «Бог не скинут: Искусство, церковь, фабрика» и подписал: «Идите и останавливайте прогресс», а Хармс в ответ через несколько дней написал специально для Малевича стихи «Искушение» — казалось бы, не имеющие ничего общего с темой трактата, но объединённые с ним рядом общих мотивов. С тех пор Хармс нередкий гость в квартире Малевича.

> «Я думал о том, как прекрасно всё первое. Как прекрасна первая реальность… Я творец мира, и это самое главное во мне. Я делаю не просто сапог, но раньше всего я создаю новую вещь. Мне важно, чтобы… порядок мира не пострадал, не загрязнился от соприкосновения с кожей и гвоздями. Чтобы… он сохранил бы свою форму, остался бы тем же, чем был, остался бы чистым. Когда я пишу стихи, то самым главным кажется мне не идея, не содержание, не форма и не туманное понятие „качества“, а нечто еще более туманное, непонятное рационалистическому уму: это чистота порядка. Истинное искусство… создает мир и является его первым отражением. Оно обязательно реально…»

Это слова Хармса, и разве не описывают они его собственной мотивации к беспредметности?

У Малевича и Хармса больше точек соприкосновения внутри, чем снаружи. Чем глубже всматриваешься и вчитываешься, тем их больше. В ноябре 1932 года Хармс записывает: «В воскресенье я был утром с Введенским на выставке всех художников. Я там уже второй раз, и по-прежнему нравится мне только Малевич». Неудивительно. В картинах Малевича есть именно эта чистота порядка: когда личность, преодолевая разум, остаётся личностью и становится, в чистоте и тишине, соразмерна Вселенной. Картины Малевича пустынные и чистые, но не совершенно пустые. Близка Хармсу и идея придвигания горизонта ближе к зрителю, на поверхность картины. В картину Малевича Хармс может смотреть, как в окно. Конечно, его и самого интересовал такой способ видеть, каким обладал Малевич. Наверняка Хармс был знаком с идеей «расширенного смотрения» Матюшина. Как и Хармс, Матюшин считал, что «расширенное смотрение», устраняя влияние рассудка, «освобождает — раскрепощает взор; поле наблюдения становится свободным, широким и безразличным к манящим точкам цветности и формы». Обэриуты тоже искали способы впустить в своё восприятие бессознательное. Введенский нюхал эфир, но этот способ был и у него не единственным. Яков Друскин, тоже обэриут, написал трактат «Движение», в котором упомянул, что тот, кто видит *так,* разрушает последовательность, а значит, он неподвластен времени и видит всё одновременно, как будто в настоящем насверлены дырки, и прошлое и будущее перестают быть таковыми — есть только наблюдение, которому наблюдатель отдаётся так полно, что перестаёт существовать-длиться, становясь вневременной точкой. Иными словами, круг, заключающий в себе мир, состоит из бесконечного числа бесконечно малых точек. В каждой из них времени не существует. Значит, нужно вжиться в каждую из этих точек, чтобы достичь бесконечности и отсутствия времени (движения). Только так и можно увидеть то самое настоящее, очищенное от предметности и вместе с тем предметы нам возвращающее, но очищенными, *без самих себя,* — и вот к этому-то так страстно стремились обэриуты — и Малевич.

Такой предмет, по Хармсу (трактат «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом»), должен потерять «отца, дом и почву» и только тогда получает «сущее» значение. Такой предмет «реет». Реет и человек, который созерцает только это сущее значение.

Введенский называет этот способ видеть мир — мерцанием. (То же самое слово — мерцание — часто использует и Малевич в своём трактате «Супрематизм: Мир как беспредметность, или Вечный покой».) «На самом деле предметы это слабое зеркальное

изображение времени. Предметов нет. На, поди их возьми. Если с часов стереть цифры, если забыть ложные названия, то уже может быть время захочет показать нам свое тихое туловище, себя во весь рост. Пускай бегает мышь по камню. Считай только каждый ее шаг. Забудь только слово „каждый“, забудь только слово „шаг“. Тогда каждый ее шаг покажется новым движением. Потом, так как у тебя справедливо исчезло восприятие ряда движений как чего-то целого, что ты называл ошибочно шагом (ты путал движение и время с пространством, ты неверно накладывал их друг на друга), то движение у тебя начнет дробиться, оно придет почти к нулю. Начнется мерцание. Мышь начнет мерцать. Оглянись: мир мерцает (как мышь)».

Это всё то же, что говорил и Малевич о своём супрематизме, только с другой стороны прожито.

И здесь лишь самое начало. Потому что был Хармс и символистом, глубоким мистиком; он умел осмыслить то, что у Малевича происходило интуитивно и чем Малевич, в силу своего жизненного пути, не оперировал так свободно. Малевич, рискнём предположить, всегда немного стеснялся рассуждать о мистическом; может быть, он чувствовал себя в таких случаях дикарём, как с Матюшиным и Гершензоном, хотя его ободряло их благосклонное внимание, и с ними он пускался-таки в рассуждения об опыте неведомого. Хармс же с детства был там как дома. Где у Казимира были только смутные прозрения и попытки теоретизировать — там Хармс мог творить законченные символические системы, связывая уже существующее с собственными изобретениями. Иногда и ему казалось, что он не имеет на это достаточного права, но у него по крайней мере было в этой области больше знаний, чем у Малевича.

Возьмём, к примеру, «нуль», или лучше, к примеру, возьмём «ноль». Малевич позаимствовал важность «ноля» от Кручёных; в пору знакомства с алогизмом «ноль» выглядывает из многих его картин. Он есть в «Туалетной шкатулке» (1913), «Авиаторе» (1914), «Даме у афишного столба» (1914). Ноль — знак загадки, знак выхода из разума. Малевич собирается издавать журнал «Нуль», а потом «перейти за ноль», то есть пойти ещё дальше, чем в полное обнуление всего старого. «Нуль» для него — это «кольцо горизонта, в котором заключены художник и формы натуры», «нуль» надо превзойти. Впоследствии «ноль» становится у Малевича кругом, графическим символом вечности, как в христианстве, и одновременно (как в манифесте «Супрематическое зеркало» 1923 года) зеркальной гранью между предметным и беспредметным миром. Это уже близко к мифологии «ноля» у Хармса: «ноль» — полный круг, замкнутая

кривая, в которой скрыты начало и конец, «изображение бесконечности», которую невозможно пере*числить*. Круг можно охватить взором, и при этом он останется непостижимым и бесконечным. Это и есть беспредметность, «я преобразился в нуле форм».

А ноль — божественное дело
Ноль — числовое колесо
Ноль — это дух и это тело
Вода и лодка и весло… —

вспоминал Харджиев обрывок утраченного стихотворения Хармса.

(Однажды Малевич сказал, что нужно построить такую дорогу, по которой можно ехать от Ленинграда до Москвы всю жизнь, и она никогда не наскучит.)

Стихи Малевича удивительно напоминают хармсовские. Вообще там, где Малевич открывает рот и начинает говорить, он напоминает обэриутов. Может быть, не все согласятся с этим, но самая важная черта у них общая: и тот, и другие говорят языком грубой буквальности, не нагруженной и не загрязнённой никакими контекстами. У обэриутов это была сама суть их литературы, у Малевича — своеобразие личности и особенности языка. В результате и у тех, и у других получается энергичный, наивный, серьёзный, угловатый текст, который говорит не «о чём», а сразу именно «что». Иногда этот текст совершенно разъятый, иногда по форме более-менее связный. Но далеко не все готовы читать в таком тексте то, что он являет.

Малевич:

Я не посягну на тебя мой брат
ибо одинаково бежим, но зачем
ты глубоко держишь корни.
Отрежь пальцы, пусть останутся
Тебе нечего держаться

Хармс:

На сіянии дня месяца іюня
говорилъ Данiилъ с окномъ
слышанное сохранилъ
и ткимъ образомъ увидеть думая светъ
говорилъ солнцу: солнце посвети в меня

проткни меня солнце семь разъ
ибо девятью драми живъ я
следу злости и зависти выходъ низъ
пище хлебу и воде ротъ мой
страсти физике языкъ мой
вы и дханію ноздрями путь
два уха для слушанія
и свету окно глаза мои [30]

Хармс рисовал картины, картинки, схемы. Малевич писал стихи. И у того, и у другого буквы, символы, знаки, значения превращались друг в друга. Творчество их не могло принять какой-то одной формы. Многие удивлялись, зачем Малевич пишет трактаты, зачем ему переходить на язык смыслов. А просто это не делается «зачем». Это делается из ощущения восхождения, переживания небывалого опыта, который хочется описать, снизойдя обратно в разум. Это делается из силы замысла. И имеет смысл только тогда, когда переживается самое чистое творчество, отделённое от любых других мотиваций. А оно, безусловно, существует. Вопрос о том, кем оно признаётся / удостоверяется и кому оно нужно, надо оставить за кадром, это вопрос не то чтобы «харчевой», но человеческий; человеческое, как мы видим на примере Малевича, вовсе не является помехой такому, чистого порядка, творчеству и может его очаровательно дополнять, но, как бы ни хотелось, не в человеческом суть. Хармс почти всё (а затем и всё) человеческое отринул — и не стал нечеловеком, страшным человеком, хотя то, что с ним происходило в конце тридцатых, *было* страшно. Хармс последовательнее. Малевич, как все признанные гении, прославился не совсем тем, в чём суть и корень его славы. Хармс, удалив от себя всё, кроме самого корня творчества, отбросил эту ненужную ему возможность. И всё-таки каким-то образом им удалось передать *то самое,* увиденное ими; и не только *то, что* они увидели, но и *способ* видения.

Хармс не любил приходить на похороны. Когда умер самый молодой из обэриутов Юрий Владимиров (от туберкулёза, ему было всего двадцать два), Хармс не пришёл на панихиду. Вспоминает Алексей Иванович Пантелеев: «При встрече я спросил у него (помню, что был этот разговор на Николаевском мосту), почему он не пришел. И, помню, он ответил: — Я никогда никого не провожаю». Так вот, Малевича он проводить пришёл и даже положил ему в гроб свои стихи, написанные, по-видимому, незадолго до этого и не на конкретный повод, но после смерти

Малевича немного изменённые и посвящённые ему. Но об этом — ниже.

БОЛЕЗНЬ

Лето 1933 года Малевич, как обычно, проводит со своими в Немчиновке. Остановились у дяди Василия Михайловича, брата покойной Софьи Рафалович, в доме 14 по Бородинской улице, построенном в 1925 году. Отдыхали, ходили по грибы, купались в речке. Малевич носит Уну на плечах — ей уже тринадцать, но она девочка маленькая, лёгонькая — болела туберкулёзом, в августе ей делают рентгеновский снимок, на котором дела не очень: в лёгких обызвествление, болезнь в любой момент может обостриться, нужно как можно больше свежего воздуха, молока, хорошее питание. Уна никак не может найти гриб, поэтому папа громко произносит «кхе-кхе!», оказываясь рядом с белым. Уна думает: что это папа раскашлялся? — останавливается возле того же места и находит гриб. Привал делали под большим дубом по дороге на Барвиху. Ребятишки пасли коз в кустах, ставили пьески и показывали родителям домашний театр.

В сентябре, проводив своих на поезд в Ленинград, Казимир задерживается в Москве. Он ждёт решения от ИЗОГИЗа [31], хочет узнать, будут ли издавать в серии альбомов и его альбом тоже. Тут начинается беспрецедентная цепь неудач и лишений, описанная им неприкрашенно, но бодро в письмах жене в Ленинград. В кармане у Казимира Севериновича — буквально ни гроша, а надо как-то протянуть, пока всё не выяснится. Он едет в Немчиновку, где осталось немного хлеба, сахара и картошки, и делит съестные припасы на три дня. Отправляется за грибами, хлеб кончается уже шестого; вдобавок льёт непрерывный дождь, всё кругом залито, одежда и обувь не просыхают. Казимир Северинович простужен, обостряется воспаление предстательной железы, приходится пить уротропин. Он не может выехать в город, потому что калош нет, а ботинки дырявые. Он переживает: дочери нужно хорошо кушать, а денег нет совсем, и непонятно, на что жить.

8 сентября Малевич всё же едет в Москву, хотя дождь сыплет не переставая, одежда промокла, а ночевать в Москве негде: Клюна, у которого он планировал остановиться, в городе нет. Казимир бросается к брату Мечиславу, где оставил мать; хочет занять у него денег на билеты, но у Мечислава трудная жизненная ситуация, ему нужно срочно жениться, в голове у него только свадьба. Он не только не помогает брату, но ещё и осыпает его упрёками, читает нотации. Казимир оскорблён, раздосадован. «Не может даже хлеба мне оставить, а меняет на молоко… Это подлинный чиновник», — с горечью пишет он жене. «Зная, в

каком положении я нахожусь, он даже куска хлеба или сахару мне не оставил, не додумается спросить — ну как же ты живёшь?..»

Не помогает и старый друг Кирилл Шутко — ни к обеду не приглашает, ни ночевать не оставляет, и денег взаймы не даёт тоже. Уротропин кончается, Казимира мучают боли, к доктору сходить не на что. Он подписывает письма к жене «загнанный зверёк». Жена высылает ему калоши, но так как одежда только одна, а нужно всё время «вертеться», добывать денег, то ходит он непрерывно в мокром костюме. «Настроение у меня страшно паршивое», — пишет он жене. Решение в ИЗОГИЗе всё откладывают — в итоге альбом Малевича в их серии так и не вышел.

Но чуть положение меняется к лучшему, хоть ненамного, — сразу и тон писем становится бодрее. Казимир Северинович долго не унывает. Приезжает Клюн, он переселяется к нему; получает деньги, хоть и гораздо меньше, чем рассчитывал, — вместо восьмисот рублей только двести пятьдесят. Все мытарства искупает знакомство со скульптором Владимиром Александровичем Павловым. Это нужное знакомство; Павлов накормил его — «организм сильно истощился и в него вкладывается всё, как в резиновый мешок». Малевич радостно описывает жене пирог, телятину, фрукты и даже виноград «дамские пальчики». «Новую дырку нашёл», — радуется Малевич, имея в виду, что, возможно, с этим знакомством у него будут новые источники дохода: «Большой разговор и возмущение отношением ко мне». Он собирается бороться. Пугают только проблемы со здоровьем: ночью рвота, постоянные боли в мочевом пузыре. Он страшно боится, что сляжет.

Боялся-то он не зря: это исподволь уже начиналась его болезнь. Простуда стала спусковым крючком. Уже в середине ноября он пишет Клюну в Москву, что ему пришлось делать выкачивание мочи из кармана, который образовался из-за воспаления предстательной. Ещё несколько дней — и «на ходу умер бы», пишет Малевич. «Будет, очевидно, операция, зарежут бестии и ничего не поделаешь, идёшь как бык на бойню, даже того легче». Операцию, однако, делать не стали — мнение консилиума разделилось. Уролог Хольцов настаивал на операции, говорил, что сердце здоровое и надо оперировать. Участковый врач Казовой, доктор Путерман и другие — стали спорить и доказывать, что опухоль не злокачественная и надо лечить. Впрочем, возможно, дело было в расположении опухоли, в те времена далеко не всякие операции были выполнимы.

С этого начинается история его мучений. Зиму 1933/34 года Малевич то лечится дома, то лежит в больнице, как он её

называет, «Жертв революции» (наверное, не только из наших дней это название кажется двусмысленным). Уна, придя в больницу навестить отца, говорит, что пришла к Малевичу, — и, к своему изумлению, слышит: «Представляешь, у нас тут, оказывается, лежит сам Малевич, известный художник!»

Ещё вспоминала Уна, как однажды они с Натальей пришли откуда-то, а Казимир Северинович быстро открыл им дверь и скрылся у себя. Наталья и Уна вошли к нему и увидели, что он лежит и охает от боли. Наталья бросилась к нему с испуганными возгласами, а Казимир вскочил и рассмеялся. Уна заревела, Наташа стала ругать его, — и только много лет спустя дочь догадалась, что это был не розыгрыш: просто он не заметил, как вошли жена и дочь, а когда увидел их, попытался скрыть боль и обратить всё в шутку.

Что у Малевича рак, от него, по обычаю тех времён, скрывали — говорили только близким. Суетин и Лепорская, сторонники нетрадиционной медицины, приглашали к нему известного на весь город гомеопата Габриловича, потом тибетского лекаря. Постоянно ходил к нему доктор Путерман, ещё молодой, лет сорока. Говорили с пациентом не только о болезни; Малевич научил его понимать левую живопись, а как-то снял со стены свою работу и подарил. Он вообще охотно дарил свои работы. Зиму 1934 года самочувствие было ещё более-менее, потом он резко сдал и по сути умирал почти год. Уна вспоминала, как на день рождения (23 февраля 1934 года) Наталья не позволила ему выпить рюмку красного; ну почему она не позволила, что бы это изменило? — спрашивала себя дочь.

Лежал он на надутом резиновом круге, чтобы не было пролежней. До поры до времени не унывал. В архиве Харджиева сохранился листок, записанный детским почерком, — видимо, писала Уна; это шутливые стихи, написанные Малевичем о своих тяжёлых обстоятельствах в конце января 1934 года.

Сторонитесь, не зевайте,
Свои ноги убирайте,
Еду, еду, ду-ду-ду!
На резиновом кругу.
<…>
«Что такое, мистер Та?»
бежит народ под ворота.
«Ничего, мадам Дуду,
Едет Казя на кругу».

Маем 1934 года датировано шуточное письмо Малевича

Клюну. Начинается оно со стихов, подписанных «Айвазовский-Листиков». В них есть такие строчки:

Холсты стоят, а краски сохнут,
Болезнь моя не хочет глохнуть.
В кандалах лежу болезни сильной,
Прикован к ложу дух мой бодрый…

Дальше всё в том же духе: Малевич называет свою предстательную железу «ягодой», которую хирург осенью будет вырезать. «Окажется ли он моим другом, или, может быть, он друг болезни и при помощи его ножа я буду отправлен на синие высоты, чтобы с синих высот небес смотреть на Барвиху», — гадает он. Затем цитирует своего любимого поэта «Сергея Пушкина» (в предыдущих письмах встречался и некий «Алёша Пушкин», оба воображаемые), а Моргунова называет Саврасов Казимир Северинович, намекая на то, что он побочный сын художника Алексея Кондратьевича Саврасова.

В конце письма Малевич приписывает и несколько строк нешуточных — «настало лето и я, как дикий зверь в клетке своей болезни бьюся»; «лето идёт, а меня в этом лете нет». Вместе с тем, оказавшись дома даже на несколько дней, обязательно рисовал, пока были силы. На карандашном автопортрете июня 1934 года надпись: «34 г 8 июня 8 ч утра. Так я выгляжу сейчас Маркс в могиле когда выхожу на улицу дети кричат Карл Маркс».

Летом 1934 года Малевича устроили на лечение в Рентгенологическом и радиологическом институте. Ленинградский союз художников дал 400 рублей. От лечения ждали многого, брали туда не всех, пришлось похлопотать Кристи, который имел там связи.

«Призвали на помощь мне дух Рентгена, — писал оттуда Казимир Григорию Петникову, — и вместо солнца, вместо пляжа каждый день я лежу на особой подставке под дыханием Рентгенова лучей. Весь недуг должен убить его луч, проникая в самую микроклетку, и через две недели я должен встать и бежать здоровым, включиться в остаток лета. Рентгенологический институт стоит в небольшом саду, в котором ещё поёт зяблик… Кроме дышащего на меня духа Рентгена, я тревожу свой собственный дух, чтобы силой его восстановить прежнюю беспредметную душу, так как сейчас давят меня предметные образы разных отвратных картин».

Малевич грезит о лете, о солнце, описывает холмы, шум леса, рвётся быть хоть пастухом, чтобы с коровами греться на солнце, мокнуть в дождь и дышать дыханием трав. В письмах Клюну и

Петникову из больницы много желания жить, желания гармонии. Это его последнее лето. А он пропадает и даже писать не может. В голове образы, которые «выводят из живых», — что больные в саду больницы подобны кладбищу, которое навещают близкие из внешнего мира. Наталья приносит ему клубнику с молоком, вареники с вишнями, а он мечтает: «не хватает только терраски, да поля, да лесу, да далей далёких, не хватает ржаных полей, да голубых в них васильков, да полевых дорожек, усеянных ромашкой, солнца вечернего, да пляжа Барвихского, грибков жареных». Не устаёт Казимир и бороться — язвительно пишет об эпигонах-фотореалистах, горит желанием немедленно выздороветь и приступить к работе — в голове полно замыслов, жалко пропавшего года…

Рентген не помог. Воспалились мочевой пузырь, почки. Болит крестец, началась постоянная высокая температура. В июле Суетин пишет Мейерхольду, чтобы тот ходатайствовал об отправке Малевича в Париж — может, там его смогут спасти. В августе Малевич снова в больнице, на сей раз в Мариинской. Самочувствие резко ухудшается, и он падает духом. Наталья написала Клюну отчаянное письмо, тот приехал ненадолго, писал его портрет, много говорили. Встреча, очевидно, приободрила Казимира Севериновича, хотя состояние его было совсем скверное: сильные боли, температура и сознание обречённости. Говорили, когда он мог, об искусстве, о супрематизме; Малевич просил передать Кристи, что лучшее произведение в Третьяковке — это «Чёрный квадрат», и интересовался, висит ли он в раме или без рамы.

Ко всему тому мучения впереди предстояли ещё долгие, это признавал и доктор. В самом деле, Малевич прожил ещё девять месяцев.

К октябрю 1934 года относится запись в дневнике Льва Юдина о том, как он приходил в гости к Малевичу с двухлетним сыном Санькой, будущим учёным-биологом А. Л. Юдиным. Саньке принесли старых игрушек Уны, он возился на полу. На улице, после череды дождливых дней, солнце. У Малевича температура и сильные боли. Разговор шёл о детях, о жене Юдина — учительнице рисования в школе, которая ходит к Казимиру Севериновичу заниматься. Малевич немного «кокетливо» спросил, не наговорил ли он ей лишнего — а то ведь эдак и школу человек может бросить. Тут же добавил, что лучше бы, конечно, художнику работать чертёжником или переписчиком — подальше от живописи, — чтобы рисовать тянуло, чтобы не уставать и не замусоривать живописное чувство. Потом увидел, что напротив красят крышу, ещё мокрую от дождя, — забыл о боли,

рассердился, стал ругать управдома. Сетовал на болезнь, что мешает писать, говорил о своих замыслах: хочу, мол, написать «Пионера» — он в раме, лицом обернулся к зрителю, а за ним простор, дали. Ещё хотел написать пустые ножны — без сабель, предмет, который фигура держит. «У нас сегодня как будто праздник», — повторял жене. Саньке подарили фанерного петушка. В трамвае Санька уронил его в оконную щель.

О смерти Малевич с учениками не говорил, «относился спокойно» (по словам Рождественского). «Смотрел на складки одеяла, как свет падал на эти коричневые складки, и говорит: иногда мне кажется, что это огромные песчаные горы, и там идут караваны…»

1 декабря 1934 года умер Киров. Малевич, полушутя, просит Уну как пионерку замолвить за него словечко, чтобы ему заказали памятник Кирову. В это время он уже почти не встаёт, но ещё общается с молодёжью, к нему ходят художники, он обсуждает с ними их работы. Рождественский и Суетин тайком приходят его фотографировать, так, чтобы он не видел. Их таскают по допросам: арестовали Ермолаеву, Стерлигова… Малевичи живут всё это время за счёт пенсии и редких продаж картин; на еду хватает, на мало-мальски приличную одежду — уже нет; у четырнадцатилетней Уны ни одного нарядного платья. В начале 1930-х весь Ленинград, за редким номенклатурным исключением, ходил в ношеном, штопаном и перелицованном.

В январе 1935-го, уже не имея сил писать сам, Казимир Северинович продиктовал жене письмо к Давиду Штеренбергу, прежнему защитнику гинхуковцев, другу Луначарского. Малевич просит отправить его в Париж на лечение. Письмо бодрое, из него явствует, что Казимир о своём диагнозе не знает и только думает, что его неправильно лечат. Что у Малевича рак, жена дописывает постскриптумом от себя. Впрочем, Штеренберг не имел прежнего влияния, да и вряд ли уже помогли бы Казимиру Севериновичу и в Париже.

Пока мог разговаривать, к нему часто приходил дворник Зарипа, и они по часу, по полтора о чём-то толковали. Зарипа был и на похоронах. Малевич вообще охотно заводил разговоры и с людьми не из интеллигенции; не то чтобы специально «беседовал с народом» — просто у него с ними было столько же общего, сколько и с Хармсом, Гершензоном, Матюшиным. Малевич входил и в тот, и в другой круг. Впоследствии такое встречалось часто, в наши дни тем паче не редкость, а тогда ещё было чем-то необычным — слои людей ещё не были так перемешаны.

К весне Малевич впал в забытьё, лишь изредка приходя в себя и глядя на домашних осмысленными, измученными глазами.

Резиновые круги уже плохо помогали от пролежней. Однажды, совсем придя в сознание, сказал жене и дочери: «Пропадёте вы без меня». Это одна из его самых последних фраз. Доктор Путерман колол ему морфий, чтобы хоть ненадолго избавить от мучений. Уна вспоминает: весной её то и дело посылали в аптеку на Максимилианский переулок за кислородной подушкой. «Помню, Первого мая был очень хороший день, все ребята собираются в школу, чтобы идти на демонстрацию, а я не знаю: пойти или нет? Ведь папа такой больной. И всё-таки я вышла на улицу, у меня были красивые синие туфли, и так было празднично, люди нарядные ходят, а я думаю: ну почему так хорошо, так радостно кругом, а папа мой…»

Приехала старшая дочь, Галина Казимировна, которую Уна видела впервые, — папа не говорил ей о существовании старших детей. Уна всю жизнь думала, что отец не виделся с Галиной, но она ошибалась — виделся.

После 10 мая доктор Путерман объявляет: организм держится чудом, конец должен был наступить уже пять дней назад, только здоровое сердце так долго удерживает в нём жизнь. Казимир уже почти никого не узнаёт, не говорит, видит только одним глазом, ни на что не реагирует. Всё же, когда 13 мая у постели появляется Клюн, Казимир хоть и не сразу, но узнал друга, по одним свидетельствам — заплакал, по другим — улыбнулся глазами, встретил его «с почти радостным бесстрашием». К этому времени собираются все, кто на свободе: Суетин, Лепорская, Рождественский; его дочери Галя и Уна, мать, жена. Его фотографируют, Клюн делает рисунки. В облике умирающего уже ничего общего с прежним, когда-то бывшим Казимиром. Чёрные волосы отросли до плеч, лицо страшно исхудало и обросло бородой, лицо и руки голубоватые, глаза полузакрыты, почти не слышно дыхания.

«Нет, это был не Малевич, мой старый друг, — пишет Клюн, — это был кто-то другой, это было олицетворение Христа, снятого с креста и измученного страданием, как его изображали художники раннего средневековья, итальянские и византийские».

15 мая 1935 года Казимир Северинович Малевич скончался.

ПОХОРОНЫ СУПРЕМАТИСТА

Обряды занимали в жизни Малевича довольно-таки большое место, при том что он о них почти до конца жизни не рассуждал. Известно, что у него была религиозная семья, он был крещён, венчан, крещены были дети (хотя и не при рождении). «А может, я буду патриарх какой-нибудь новой религии?» — говорил он Клюну в молодости.

Авангард был склонен выдумывать свои обряды: на обитой железными листами машине похоронили Маяковского, сопроводив его конструктивистским венком с болтами и гайками; за гробом Ольги Розановой Малевич нёс чёрное «анархическое» знамя; в 1924-м он размышлял о похоронах Ленина в Мавзолее, осмысливая новую обрядность и не вполне принимая её. Наконец, в 1929 году ранняя смерть Ильи Чашника вызвала к жизни первый супрематический похоронный обряд с белым кубом, утверждающим спокойное таинство смерти в противовес житейскому чувству скорби и тоски.

В последние годы Казимир Северинович много размышлял о смерти и обрядах, и хотя Рождественский уверяет, что учитель был атеистом, утверждать это со всей определённостью невозможно. Вернее, так: он был атеистом постольку, поскольку его религией было искусство. Он был сотворцом. Для таких покориться религии невозможно. Но Бог их простит — за сотворчество, и не обидится за попытку равенства, ведь эта попытка по сути своей проникнута таким религиозным (связующим) духом совести, какой и не снился иным бесплодным фарисеям, последователям буквы закона. Но Малевич почерпнул и в «букве», интерес к иконам, к эстетической стороне религии, по меньшей мере, был с ним всю жизнь; то, что супрематическое учение в итоге стало духовным, тоже не вызывает сомнения.

Думал он и о своей смерти. Ещё до болезни, говорил жене и Клюну, что хочет быть похоронен между Барвихой и Немчиновкой, и Клюна приглашал после смерти тоже лечь рядом с ним. Клюн вспоминает элегический разговор между ними в 1933 году, когда Малевич сказал ему, что они в последний раз гуляют здесь вместе (он ещё болен не был). Клюн возразил, что Барвиха и весь берег реки объявлены закрытой зоной, там строится санаторий Совмина. Тогда Малевич точно указал на тот самый дуб, под которым он хотел бы лежать.

В декабре 1933 года уже больной Малевич пишет завещание. «Прошу предать кремации моё тело в Москве, не откажите мне в этом. А урну хоронить на Барвихе по указанию места Ив. Вас.

Клюном и моим братом и художником Суетиным, по его модели соорудите колонку, в которой будет стоять пустая урна». Колонка — это вертикальная архитектона, пустая урна — значит без пепла, без предмета, без него самого. В сущности, это не могила, а мемориал, памятник духу.

Других завещаний и указаний Малевича на сценарий похорон и форму гроба не было. Рождественский говорил, что у Казимира Севериновича как-то, ещё задолго до болезни, был с ним разговор о смерти, но не о его смерти, а о смерти вообще. «Как следует хоронить?» — задался вопросом Казимир. И с карандашом в руках, иллюстрируя свою мысль быстрыми пометками, как он обычно это делал, разъяснил: всё живое поднимается вверх, растёт, а умирая — падает. Значит, мёртвый человек должен лежать на земле раскинув руки, лицом вверх, к небу. Он как будто обнимает Вселенную, обнимает весь мир, и одновременно — принимает форму креста. Вот так и надо хоронить, и желательно сделать крестообразный гроб. Объясняя это, Малевич сделал маленький рисунок. Но во время болезни он о смерти с учениками не говорил и никаких проектов собственных похорон не строил. Так что формально никакого завещания не было.

Когда Малевич умер (по версии Клюна — ещё накануне его смерти), Суетин и Рождественский вместе нарисовали проект гроба и отнесли его в столярную мастерскую, где столяр немного упростил проект, потому что не мог сделать все сложные супрематические профили. Гроб представлял собою «поваленный набок» архитектон, ровный со всех сторон. Каждая сторона гроба имела шесть уступов: три уступа на крышке и три на гробе. Суетин с Рождественским расписали этот гроб: боковая сторона гроба и крышки, примыкающие к боковым сторонам, были зелёные, верхние стороны второго уступа крышки — чёрные, а остальное всё белое; на верхней белой стороне, в головах, был нарисован чёрный квадрат, а в ногах — красный круг. Креста рисовать не стали, чтобы не являть однозначно религиозных символов. Мерку для гроба снимали с Клюна: он с покойным был примерно одного роста.

Так начались похороны супрематиста — не последний, посмертный шедевр Малевича, как многие думают, а подвиг его верных учеников, которые понимали, как важна была для Малевича новая супрематическая обрядность, о которой он много думал в последние годы. На похороны Ленинградским союзом художников было выдано две с половиной тысячи рублей, одну тысячу — семье покойного. Дали и вагон для перевозки тела в Москву.

Гражданская панихида состоялась в квартире. Тело

забальзамировали и сняли маску, затем перенесли в большую комнату, где висели картины. Гроб поставили головою к «Чёрному квадрату», рядом с гробом были неоконченная картина, палитра с кистями и красками, к раме прикололи фотографию покойного. Играла музыка, концерт длился больше часа. На следующий день гроб понесли в Союз художников. Когда выносили по узкой лесенке, пришлось вынуть тело, потому что гроб было негде развернуть и пришлось ставить его вертикально. В Союзе художников гроб простоял, по обычаю, три дня. Венков было много, некоторые — анонимные. Произносили речи, всё справедливые — что был покойный хорошим художником, исключительно талантливым и работоспособным, что имел он огромное значение не только для советского, но и для мирового искусства, что был недооценён и вследствие того ему приходилось бедствовать. Один из ораторов, Исаков из Академии художеств, сказал: «Прощай, дорогой Малевич, и нас прости!» В почётном карауле стояли Суетин, Рождественский, Лепорская и Клюн. Хармс прочитал стихи, посвящённые покойному, и затем положил их в гроб.

Памяти разорвав струю,
Ты глядишь кругом, гордостью сокрушив лицо.
Имя тебе Казимир.
Ты глядишь, как меркнет солнце спасения твоего.
От красоты якобы растерзаны горы земли твоей.
Нет площади поддержать фигуру твою.
Дай мне глаза твои! Растворю окно на своей башке!
Что, ты человек, гордостью сокрушил лицо?
Только муха жизнь твоя и желание твоё — жирная снедь.
Не блестит солнце спасения твоего.
Гром положит к ногам шлем главы твоей.
Пе — чернильница слов твоих.
Трр — желание твоё.
Агалтон — тощая память твоя.
Ей Казимир! Где твой стол?
Якобы нет его и желание твоё ТРР.
Ей Казимир! Где подруга твоя?
И той нет, и чернильница памяти твоей ПЕ.
Восемь лет прощёлкало в ушах у тебя,
Пятьдесят минут простучало в сердце твоём,
Десять раз протекла река перед тобой,
Прекратилась чернильница желания твоего Трр и Пе.
«Вот штука-то», — говоришь ты и память твоя Агалтон.
Вот стоишь ты и якобы раздвигаешь руками дым.

Меркнет гордостью сокрушённое выражение лица твоего,
Исчезает память твоя и желание твоё ТРР.

18 мая вынесли тело для отъезда в Москву. Процессия медленно прошла по Невскому к Московскому вокзалу. Укреплённый гроб стоял на грузовой машине, обтянутой красной тканью, борта были откинуты, закрытый гроб со всех сторон виден. Хоронили без оркестра. Машину расписал в супрематическом стиле Суетин — красный, чёрный, зелёный цвета. К бамперу спереди была прикреплена картина «Чёрный квадрат». Перед машиной несли множество венков, за гробом шла толпа народу. Многие присоединялись к процессии, поражались, спрашивали, что это такое, кого хоронят. На вокзале гроб сняли с машины и поместили в товарный вагон, чтобы везти в Москву. С ним ехали Суетин, Рождественский, Клюн, Лепорская. На вагоне был также нарисован чёрный квадрат. Родственники ехали отдельно, в мягком вагоне.

Малевич завещал сжечь его в только что построенном крематории. Он находился возле Донского монастыря. Рождественский и Суетин получили пропуска, по которым можно было спуститься вниз, в подвал, и через щели наблюдать сам процесс сожжения. Рождественский вспоминал, что сначала было видно только ослепительно-белую, плотную и раскалённую атмосферу, не похожую ни на что в мире. Потом появилась тачка в форме конуса, сделанная из металлических труб. На тачке, уже без гроба, лежало тело Малевича. Тачка въехала в это белое неземное пространство. Вспыхнули волосы, затем одежда, и затем разом поднялся огромный, высокий красный факел. Он втянулся кверху, вошёл в белый жар и растворился в нём. Стал гаснуть, гаснуть — и ничего не осталось. Материя была уничтожена.

Урну с пеплом через несколько дней, 21 мая, похоронили в Немчиновке. На захоронении народу было немного. Из чиновников присутствовали Давид Штеренберг и Михаил Кристи. Из художников — Иван Клюн, Вера Мухина, Надежда Удальцова и Александр Древин, Борис и Мария Эндеры, Владимир Татлин и др. Выкопали неглубокую, меньше метра яму, зацементировали, залив несколькими вёдрами раствора, и засыпали землёй. Над ней установили деревянный куб, сделанный Суетиным. На одной из сторон изобразили чёрный квадрат, а на дубе прибили доску со словами:

«Здесь погребен прах великого художника К. С. Малевича (1878–1935)».

На ветвях дуба развесили венки; для этого дела подсадили на дуб Юдина, который лазил по дубу и прикреплял венки к ветвям проволокой. Уна Малевич с подругами долго потом приходила к этому кубу, если шли в поле гулять — обязательно туда заходили. «Дорога была хорошая, — вспоминала она, — рожь, васильки, цветы разные полевые, дорогой нарвём и положим на могилу».

Куб вскоре стал разрушаться, предполагалось поставить памятник по проекту Суетина (колонну-архитектон), но этого сделать так и не удалось. Потом началась война. На дубе располагался пункт оповещения о налётах на Москву немецкой авиации. Однажды, играя под дубом, деревенские дети откопали урну с прахом Малевича и разорили её, но ничего ценного не нашли. В 1942 году в дуб попала молния, и он сгорел, но остатки его простояли до 1960-х годов. В 1944 году, приехав в Немчиновку, Уна нашла на могиле отца только пень. Она взяла немного земли и закопала на могиле матери, Софьи Михайловны, на кладбище в Ромашкове. Позже, в 1980-х годах, Уна вместе с племянницей Софьи Михайловны Галиной Жарковой установили на погосте плиту с именем.

В конце 1950-х годах площадь полей была расширена, дуб окончательно выкорчевали, и всё, что осталось от могилы, тоже выбрали из земли. Теперь на месте могилы были поля, которые распахивались и засеивались.

В 1988 году Дмитрий Лихачёв и Константин Рождественский установили примерно в двух километрах от места захоронения, уже на территории посёлка, белый бетонный куб с красным квадратом на одной из сторон.

В 2000-х годах члены некоммерческого партнёрства «Немчиновка и Малевич», которое объединяет родственников художника, а также почитателей его творчества, российских и иностранных, занялись розыском точки, в которой находилась могила художника. Карты Генштаба и оставшиеся в живых свидетели указывали на одно и то же место. Там с помощью георадара «Лоза» была определена неоднородность в земле, оставшаяся после выкорчеванного дуба. Отправив пробы земли на анализ, установили, что там действительно находилось корневище. Так было найдено место захоронения Малевича, на котором к тому времени уже не было ни Малевича, ни урны, ни знака, ни дуба — ничего *предметного,* кроме желания и стремления людей найти эту точку. Александр Матвеев, генеральный директор некоммерческого партнёрства «Немчиновка и Малевич», планировал разбить вокруг места захоронения дубовую рощу диаметром сто метров, а на самом этом месте создать клумбу в виде чёрного квадрата, на которой

высадить несколько кустов флоксов — любимых цветов Казимира Севериновича.

Однако события стали развиваться иначе: на прежде государственной земле появилась строительная компания «Ронд», которая стала строить рядом с могилой Малевича посёлок из шестиэтажных домов. Место захоронения оказалось у самого подъезда одного из этих домов. После серии публикаций и долгой борьбы внимание к проблеме было привлечено; но что будет дальше — быть ли мемориалу Малевича, или могила так и останется под асфальтом во дворе одного из домов — пока неясно. Из самых оптимистичных, благостных мечтаний: сделать могилу чуть в стороне, а рядом возвести высокий, выше зданий посёлка, архитектон, а в нём — Музей авангарда. Конечно, настоящих картин Малевича для этого музея никто не даст, но можно крутить на специальных экранах клипы в «3 D», сопровождая их лекциями о каждом периоде творчества Казимира и других художников его круга, а также выставлять картины художников-наследников Малевича. Эту концепцию предложила заместитель директора Государственной Третьяковской галереи Лидия Иовлева. Наверху предполагается поставить телескоп, чтобы в духе Малевича посмотреть на Юпитер и вообще космос. Мечта хорошая, беспредметная, дай-то Бог.

Николай Харджиев: «Хоть бы камень положили, когда деревянный куб разрушился».

СУДЬБЫ ЛЮДЕЙ И РАБОТ

Нельзя не сказать несколько слов о том, как жили родные Малевича после его смерти и какова была судьба его работ.

Уна Казимировна Уриман

Уна Малевич выросла красивой, весёлой, энергичной — в отца. После похорон осталась в Немчиновке, потом поступила в Ленинградский горный институт. Пережила блокаду, ушла на фронт, служила радисткой. После войны работала в геолого-разведочных экспедициях в Крыму, на Северном Кавказе и в Туркмении. Вышла замуж за Бориса Марицкого, родила троих детей, затем уехала в Туркмению. Встретила своего Василия Уримана. С Марицким разошлась, вышла замуж за Уримана и родила ещё двоих. Умерла в Небит-Даге в 1989 году.

Людвига Александровна Малевич

Людвигу Александровну взяла к себе сестра Малевича Северина. Они жили вместе в Ленинграде. Спустя два года после смерти Казимира Людвига Александровна ослепла. Во время блокады, 2 апреля 1942 года, она умерла от голода и воспаления лёгких. Северина («тётя Вера», как её называли в семье) пережила блокаду и переехала в Житомир к младшей сестре Виктории. После войны жила в Кисловодске и воспитывала дочерей Уны.

Казимира Ивановна Зглейц

Первая жена Малевича Казимира Ивановна умерла в войну, в оккупации. Жили в Таганроге. Перед войной дочь Галина с мужем переехали от неё в Новошахтинск. Когда напали немцы, Галина позвала маму к себе, но та отказалась — всю жизнь работала медсестрой, не хотела терять стаж. Пошла работать в концлагерь, думала: если туда попадёт внук Игорь, старший сын Галины, то она сумеет ему помочь. Работала в тифозном бараке. Рискуя жизнью, вывозила пленных под видом трупов. Вскоре Казимира Ивановна заразилась тифом и умерла.

Галина Казимировна Быкова

Старшая дочь Малевича Галина Казимировна стала детским музыкальным руководителем и педагогом, всю жизнь сочиняла музыку, в том числе для военного духового оркестра (муж был военным), в старости работала библиотекарем. Вообще была творческим, разносторонне одарённым человеком: прекрасно играла на гитаре, хорошо вязала и вышивала, всегда помнила своего отца и ценила его произведения. Жили они в Таганроге, после войны — в Святогорске, после смерти мужа её забрала к себе дочь, Нинель Быкова. Галина Казимировна умерла в 1973 году.

Наталья Андреевна Малевич

О Наталье Андреевне Малевич оставил воспоминания не кто иной, как академик Дмитрий Сергеевич Лихачёв, который увидел её сразу после смерти Малевича в издательстве Академии наук СССР. Он работал там корректором. Заведующий Ленинградским отделением издательства был, по свидетельству Лихачёва, человек бесстрашный: не боялся брать на работу «бывших» или чем-либо себя скомпрометировавших перед властью. Взял и Наталью Малевич, тоже корректором. Вела себя очень тихо, обязанности исполняла тщательно, сидела в уголке и почти ни с кем не разговаривала. (В 1936 году как раз вышла разгромная статья о формалистической живописи; Кристи, директор Третьяковки, бесстрашно вступился за покойного Малевича, которому, как мы помним, симпатизировал и помогал. В своём ответе на статью он пишет, что без экспозиции авангарда непонятен качественный упадок советского искусства [!], и просит его уволить. Однако уволен был Кристи только через год, а умер в 1956 году своей смертью.) Сестра Натальи, Анжелика Воробьёва, работала в том же издательстве в редакционном отделе и, когда в 1937 году Лихачёва назначили редактором-организатором, стала его подчинённой. После войны и сёстры, и Лихачёвы отдыхали на Рижском взморье — там и подружились. О Малевиче не говорили: Наталья Андреевна была крайне сдержана. Её осаждали иностранцы, коллекционеры, государство (Инюрколлегия), советские юристы уговаривали судиться с Городским музеем Амстердама за незаконное овладение картинами, которые Малевич оставил за границей на хранении. Наталья Андреевна отказывалась, потому что Русский музей прятал Малевича в запасниках, а в Амстердаме картины были

выставлены. Лихачеву удалось уговорить её отдать Русскому музею свою часть картин с условием: не продавать, не перемешать в другие музеи и выставлять. У себя она оставила только автопортрет Малевича, написанный перед смертью, свой портрет и самый маленький, четвёртый «Чёрный квадрат», тот, что был на похоронах. Наталья Андреевна умерла в 1990 году, успев увидеть выставку Малевича в России и его признание.

* * *

Теперь немного о картинах. Судьба их, всех без исключения, была поистине детективной.

Картины Малевича в марте 1936 года были переданы на хранение в Государственный Русский музей, но только с 1977 года музей владеет ими официально. На данный момент в Русском музее самая большая коллекция Малевича — 140 работ, 40 графических и 100 живописных, от самых ранних до самых поздних. Только 11 работ Малевича находятся в Третьяковской галерее, зато в их числе — «Чёрный квадрат» 1915 года. До конца 1980-х картины находились в спецхране. Первая выставка Малевича в Советском Союзе открылась в 1988 году — это были картины из коллекций Русского музея, Третьяковской галереи и Городского музея Амстердама.

В Городском музее Амстердама сейчас находится 60 с лишним работ художника. Когда Малевича в 1927 году спешно вызвали в Ленинград, он оставил около семидесяти своих картин архитектору Гуго Херингу, надеясь вскоре вернуться в Европу и снова их выставлять. Тот передал картины на хранение музею Ганновера, директор которого, Александр Дорнер, хранил их вплоть до самого фашистского лихолетья. В какой-то момент несколько картин попросил у него для выставки в Нью-Йорке директор Музея современного искусства в Нью-Йорке (МоМА) Альфред Барр. Дорнер, который собирался эмигрировать, согласился отпустить картины на выставку, а четыре работы продал лично Барру. Переправить Малевича из фашистской Германии в Америку оказалось делом не из лёгких: Барру пришлось, как заправскому контрабандисту, спрятать кубизм и абстрактное искусство у себя в зонтике. Иначе их конфисковали бы на границе. Через три года Дорнер эмигрировал, вновь передав оставшиеся работы Малевича Херингу. У него они и пролежали все самые страшные военные годы. Почти до самой смерти Херинг хранил их у себя, надеясь вернуть наследникам, но им было пока не до того, и в 1958 году Херинг продал картины

Городскому музею Амстердама.

В 1991 году искусствовед и «арт-детектив», как его называют в газетах, Клеменс Туссен списался с тридцатью семью наследниками Малевича из десяти стран мира и поощрил их организованно выступать против музеев и бороться за свои права. Дело в том, что Херинг, который чудом сохранил работы Малевича в страшные 1930–1940-е годы, не имел формального права их продавать, ведь он был не владельцем работ, а только брал их на хранение.

А значит, его сделка с Городским музеем Амстердама незаконна, как и последующая продажа нескольких картин в Америку. Получилось, что наследники имеют полное право потребовать все эти картины себе. Так они и сделали. Начали с MoMA: адвокат Лоуренс Кей заключил с руководством музея мировое соглашение, по которому наследникам возвращалась одна из работ, «Супрематическая композиция», а за остальные выплачивалась денежная компенсация (размером, по некоторым оценкам, около 5 миллионов долларов). По другим данным, картин вернули шесть. Во всяком случае, уже весной 2000 года «Супрематическая композиция» появилась на рынке и была продана за 17 миллионов долларов. Отдал работы и музей Гарварда, у которого они также оказались после отправки в Америку. А в 2004 году наследники начали судиться с Городским музеем Амстердама. В 2008 году поход увенчался относительным успехом: после напряжённых юридических боёв Городской музей Амстердама согласился вернуть наследникам пять работ, в том числе все «Чёрные квадраты», с условием — никогда не претендовать на остальные. Разумеется, наследники вскоре начали их продавать. Одна из картин, снова «Супрематическая композиция», но уже другая, ушла на «Sotheby's» за 60 миллионов долларов. А вот Фонду Гуггенхайма [32] удалось откупиться от наследников деньгами, оставив у себя работу 1916 года.

Самое важное — что картины, вокруг которых закрутился этот сюжет, точно подлинные, и это отрадно: ведь Малевича подделать довольно-таки легко, он и сам это хорошо знал. Конечно, сейчас по анализу краски можно распознать любую подделку, и всё же до сих пор находятся умельцы, извлекающие доход таким способом. В январе 2013 года прогремело дело московского художника Александра Чернова, который штамповал картины Малевича и других авангардистов и торговал ими. Вместе со своим братом и знакомым художником Александром Ерофеевым (который ни о чём не знал и которому платили за одну картинку от ста до тысячи рублей!) Чернов рисовал фальшивки, а его дочь Дина предлагала картины

коллекционерам. Она заявляла, что эти картины продаёт восьмидесятилетний Михаил Нельсон, работающий в Ташкенте в посольстве Швеции, а так дёшево — потому, что ему срочно нужны деньги на лечение сына-наркомана. Себя Дина называла его горничной. На эту историю повёлся директор правления Международного фонда «Культурное достояние», владелец фармацевтического концерна Виктор Карцев. Он приобрёл более четырёх сотен работ на сумму примерно 16 миллионов рублей и выказал понятное желание вызвать Нельсона в Москву и наградить за то, что он собрал такую замечательную коллекцию. Однако Черновы почему-то стали уверять Карцева, что это невозможно. Это показалось фармацевту подозрительным, и он заказал экспертизу у Русского музея. Картины оказались поддельными. Чернова и его дочь (брат к этому времени умер, а Ерофеев был признан невиновным) получили сроки за мошенничество.

Эти мошенники действовали слишком прямолинейно, за что и были наказаны. К сожалению, существуют куда более изящные схемы. С именем Малевича связано одно из «идеальных преступлений» века — и речь идёт не о подделке, а о том, как шведский славист Бенгт Янгфельдт выманил четыре картины у Харджиева, вывез их за рубеж и продал. Тут надо оговориться, что лично мы ничего не проверяли, а ситуацию излагаем по материалам книги Александры Шатских «Казимир Малевич и общество „Супремус“» и статьи Михаила Мейлаха «Кража века, или Идеальное преступление: Харджиев против Янгфельдта».

Дело было так. Молодой шведский славист Бенгт Янгфельдт приехал в Россию в 1975 году писать диссертацию по Маяковскому. Познакомился с Харджиевым и предложил ему переехать в Швецию и издать там бесценные материалы русского авангарда из своего архива. А жить вы будете, соблазнял Янгфельдт, на деньги от продажи четырёх супрематических картин Малевича, которые вам подарил Матюшин. Харджиев согласился и отдал картины. Янгфельдт по дипломатическим каналам переправил их в Швецию, издал книгу, в которой присутствовали харджиевские материалы, прислал ему приглашение от Университета Стокгольма — но Харджиева в Швецию не пустили. Тогда Янгфельдт оторвал обложки от книг из архива и отослал обратно Харджиеву, а холсты оставил себе. Он понимал, что если Харджиев затребует их, то его обвинят в контрабанде. Значит, старик будет молчать. Расчёт оправдался. Харджиев не стал поднимать шума. В 1977 году он написал Янгфельдту письмо с требованием вернуть картины, которое передал через венского учёного Розмари Циглер. На встречу с ней

Янгфельдт пришёл с адвокатом и от комментариев отказался. А через три года продал «Чёрный крест» (тот самый, с выставки «0,10») за 4,5 миллиона франков (750 тысяч евро; теперь он стоит, по разным оценкам, 50–60 миллионов евро) Центру Жоржа Помпиду [33]. Сделку оформили как дар американского фонда «Scaler Westbury Foundation». После этого Янгфельдт залёг на дно на 20 лет — этого срока должно было хватить, чтобы истёк срок давности преступления.

В 1993 году Харджиев действительно переехал в Голландию, где, к сожалению, его и его жену убила русская мафия, а оставшимися шестью из принадлежавших ему полотен Малевича отчасти по дешёвке, отчасти бесплатно завладели другие недобросовестные приобретатели. Что же касается Янгфельдта, то в 1999 году в Голландии вышло журналистское расследование — книга «Мастера и мародёры», где, помимо прочего, фигурировала и его история. А в 2003 году получился громкий скандал. В Берлине проходила выставка Музея Гуггенхайма, и к этой выставке в «Нью-Йорк таймс» вышла большая статья о том, кто и как надул Харджиева. Упоминался и Янгфельдт. Шведские газеты немедленно подхватили сенсацию. Янгфельдт попытался отвести от себя обвинения, очернив Харджиева («жизнь этого человека состояла из интриг»); он то отрицал, что у него были эти картины, то заверял, что получил их в подарок, то добавлял, что подарил их Харджиев с условием, что он поместит их в музеи; и вот одна уже в Центре Жоржа Помпиду (а где остальные? — молчание). Но, хоть Янгфельдт и держал удар, он, видимо, все-таки перепугался, потому что через год подарил стокгольмскому Музею современного искусства картину «Супрематическая композиция: белый квадрат на чёрном фоне». Где ещё две картины — по-прежнему никому не известно. Директор музея Ларс Ниттве, конечно, очень обрадовался, «Квадрат» взял и Янгфельдта, таким образом, покрыл. Получается, что раз музей картину принял, то и Янгфельдт владел ею законно. Теперь руки у слависта-авантюриста были развязаны. Потратив вторую работу на отбеливание чёрного, третью, «Супрематизм с микрокрасными элементами», показанную на выставке Малевича в марте 1920 года, он продал швейцарскому Фонду Байелера в 2006 году. Где четвёртая картина («Сдвинутый квадрат») — неизвестно и поныне. Самое неприятное, что Янгфельдта невозможно ущучить: юридически он в полной безопасности.

Что же касается четвёртого, маленького «Чёрного квадрата» (53,5 на 53,5 сантиметра), то он каким-то образом оказался у Инкомбанка. Легенда гласит, что в 1993 году неизвестный принёс

его в самарское отделение в качестве залога за кредит. «Квадрат» остался в банке, и в 1998 году, когда он обанкротился, картина Малевича помогла рассчитаться с кредиторами. В 2002 году картину за один миллион долларов купил Владимир Потанин и тут же передал её на хранение в Эрмитаж.

ЧЕЙ КАЗИМИР?

Удивительно не то, что Казимир Малевич оказал серьёзное влияние на искусство XX (и XXI) века, а то, что почти все считают его своим. Перформансисты вспоминают парад футуристов на Кузнецком Мосту и ложки в петлицах у Малевича и Моргунова — чем не искусство действия? Абстракционисты уважают Малевича за то, что он твёрдо отстаивал нефигуративное искусство. Концептуалисты считают, что квадрат был началом концепта, сведя всевозможную нетленку к «нулю форм». А творцы нетленки, в свою очередь, почитают Малевича как творца духовной системы. Наконец, архитекторы и дизайнеры признают, что без Малевича их работы были бы совершенно иными. Поэтому вопрос — чей Малевич? — по большому счёту большого смысла не имеет. Его хватило на всех.

Безусловно, он был, наряду с Питом Мондрианом и Василием Кандинским, одним из основоположников абстракционизма. Причём его роль велика ещё и потому, что Малевич первым заговорил о роли пустоты в картине; абстрактная живопись второй половины XX века, пройдя этапы цвета и линии, сосредоточилась на роли пустоты.

Концептуалисты тоже могут считать Малевича своим по праву. Он научил искусство разговаривать, собственно концептуализировать себя, «ставить рамку» вокруг чего угодно. Он легко смог расстаться (правда, на время) с живописью и сделать выбор в пользу смысла, комментария к картинам. Важно и то, что без уничтожения предмета невозможны были бы никакие самодостаточные действия с ним. Недаром проводятся параллели между Малевичем и Марселем Дюшаном, выставившим в качестве произведения искусства писсуар. Конечно, Малевич не был ироничен, он не играл со смыслами и уж подавно ничего не цитировал, более того, был противником подобного подхода к делу.

Малевич — романтик. Но важно, что концепт — акция, перформанс, инсталляция никогда не появились бы без переориентации искусства с предмета и средства — на смысл и контекст.

В русском послевоенном искусстве появилось немало художников, организовывавших собственный жизненный проект на основе синтеза философии и живописной практики. Среди наиболее близких Малевичу можно назвать Эдуарда Штейнберга, прямо рисовавшего супремы, и Михаила Шварцмана. Для Шварцмана процесс письма был мистическим опытом

переработки «вселенского знакопотока», чем-то вроде того самого четвёртого измерения, которое присутствует и в полотнах Малевича. Очень в духе Малевича и понятие «иературы», введённое Шварцманом: истинный лик души человека, который проявляется из-под масок в ходе творческой медитации или состояния горения, возбуждения. Между прочим, Шварцман рассказывал, что его мать однажды показала его детские рисунки Малевичу в Немчиновке, и тот похвалил один из них. Не важно, было ли это; важно желание так рассказывать.

Дальним наследником «белого супрематизма» можно назвать Владимира Вейсберга, выработавшего интереснейшую систему объединения предмета и среды. Сначала он при помощи многих красок рисовал картину, а затем лессировал так, чтобы произошло разрушение цвета, его погашение, превращение в свет. Работы его были беспредметны — он рисовал цилиндры, кубы, шары, призмы, расставленные на плоскости, и буквально топил их в свете, причём далеко не всегда пользовался при этом именно белой краской. Холсты Вейсберга исполнены того самого покоя-возбуждения, о котором говорил Малевич в своём трактате «Супрематизм: Мир как беспредметность, или Вечный покой».

О традициях Малевича в своём творчестве говорит немецкий художник Гюнтер Юккер, автор динамических скульптур, создаваемых им из мебели, музыкальных инструментов, стройматериалов и пр. По форме он, на наш взгляд, скорее наследник Татлина, однако стремление погрузить зрителя в «сердцевину мира», конечно, малевичевское.

И уж точно весьма и весьма близок Малевичу российский художник Франсиско Инфанте, который ещё в 1960-х годах выработал свой ни на кого не похожий жанр искусства — привнесение в природу артефактов. Малевича он называет своим главным художественным «предком». Суть его метода в том, что он привносит в природу какой-нибудь предмет, созданный руками человека, например зеркало, леску или разноцветные палки, и таким образом создаёт организующее начало, внутри которого может распоряжаться природным (светом, водой, небом…). Важна именно эта встреча природы и некого искусственного, автономного объекта, позволяющая — по контрасту — увидеть бесконечность мира, сфокусировать на ней взгляд. Например, зеркало по-своему удваивает часть пейзажа, вода деформирует отражение разноцветных палочек, и получается абстракция, которая фотодокументируется. Странным образом эти снимки действительно очень в духе Казимира Севериновича; принцип беспредметности в сочетании с искренней любовью к природным ландшафтам. Конечно,

оговаривается художник, человек — тоже часть природы, а значит, противопоставление артефакта и пейзажа условно, но всё-таки оно возможно и важно.

Можно долго говорить о том, насколько сильно повлиял супрематизм на мировую архитектуру и дизайн. Однако этот разговор неминуемо будет неточным. Да, безусловно, повлиял — но в прикладных, жизненных сферах очень трудно отделить влияние собственно супрематизма от влияния конструктивизма и вообще авангарда. Существуют дома, интерьеры, работы ощутимо супрематические; есть и такие, в которых это влияние смазано. «Тектоником Малевича» называлась дипломная работа британского архитектора Захи Хадид — проект обитаемого моста над Темзой; влияние Малевича испытал легендарный американский архитектор Фрэнк Ллойд Райт (ставший прототипом строптивого архитектора-идеалиста в романе «Источник» американской писательницы Айн Рэнд; к слову скажем, Малевичу в его окружении не хватало именно такого человека). Коротко говоря: супрематизм пронизал архитектуру и дизайн, став суперстилем, то есть таким стилем, который не имеет ограничений во времени и пространстве.

Но главное, что привнёс Малевич в современное миропонимание: он заново, на новых основаниях уравнял человека с Вселенной, поставил его душу вне иллюзий земного сна, причём сделал это не атеистически, но внеконфессионально. Это переживание трезвое, суровое и вместе с тем экстатическое; суть его — сотворчество, равенство человека и творца. Подобная мысль, практика, воззрение для современного мира — одно из немногих доступных утешений. Мы убеждены, что без Малевича искусство не пережило бы тех этических и эстетических испытаний, которые были (и ещё будут…) ему уготованы войнами, техническим прогрессом, современным стиранием границ и различий. Из отрицания нежданно родилось единение.

СТЕРЛИГОВЦЫ

Осталось рассказать о людях, для которых наследие Малевича не баснословно, а конкретно и реально. Люди, которые его в каком-то смысле освоили, а в каком-то преодолели. Это стерлиговцы, ученики Владимира Стерлигова, идеологические правнуки Казимира Севериновича.

Владимир Васильевич Стерлигов родился в Москве; учился в 1922–1925 годах на литературных курсах при Всероссийском союзе поэтов, одновременно — живописи и рисунку в частных студиях; на его пути встретилась Вера Ермолаева, пригласила в Ленинград к Малевичу. Успел застать ГИНХУК, после его закрытия ходил к Малевичу почти до самой смерти учителя, точнее, до своего ареста. Рисовал для «Чижа и ежа», дружил с обэриутами, крестил сына Александра Введенского. Константин Рождественский вспоминал в интервью, что Стерлигов был слишком рациональный, не «интуит»; для того чтобы «восприять» наследство супрематизма, — самое то. Впрочем, «воспринял» он его не сразу, да и не совсем супрематически. Тогда, в 1929-м, он был среди основателей группы пластического реализма; мы видим, что и самые преданные ученики Малевича способны были, оставаясь верными, не изменять — но изменяться. Ведь и сам Малевич говорил, что прибавочный элемент у каждого свой. Стерлигов и нашёл его, но не так скоро.

Их арестовали вместе с Верой Ермолаевой в декабре 1934 года (Малевич уже был близок к смерти). Осудили по контрреволюционной статье 58.10 — «за пропаганду и агитацию». Ермолаева так и сгинула, а Стерлигов, отбыв в Карлаге, в конце 1938 года был досрочно освобождён. В середине 1939 года поселился в Петушках под Москвой и, бывая в самой Москве наездами, успел до войны сделать панно к Сельскохозяйственной выставке 1940 года. В 1941-м переселился в Малую Вишеру. Забрали на войну, чудом выжил — защитников Ленинграда выкашивало целыми полками. В январе 1942 года Стерлигов был серьёзно контужен, несколько месяцев провёл в госпитале, был награждён медалью «За оборону Ленинграда» и признан негодным к дальнейшей военной службе. Из Ленинграда эвакуировался в Алма-Ату, где вновь начал рисовать и женился на художнице Татьяне Глебовой — с ней прожил всю оставшуюся жизнь. После войны, вернувшись в Ленинград, рисовал, делал иллюстрации к детским книгам — например акварели, яркие и в то же время нежные. В работах послевоенного времени супрематического всё больше, появляются Евангелие, ангелы;

теперь он ведёт дружбу с реставраторами древнерусского искусства (это уже 1950-е годы). Так постепенно жизнь вела и привела его к открытию нового прибавочного элемента: его собственного, стерлиговского. Точь-в-точь по теории Малевича — и в противовес его практике.

В кубизме есть две плодотворные формы: прямая и кривая. Малевич разработал прямую. Стерлигов 17 апреля 1960 года, рисуя на Крестовском острове, узрел «расширенным смотрением» кривую, которая сформировала купол или перевёрнутую чашу. Картина называлась «Первая бабочка». Купол и чаша и стали новым стерлиговским способом организации пространства холста, тем самым новым прибавочным элементом.

Павел Кондратьев, ученик Матюшина, в те же годы пришёл к тому же самому прибавочному элементу. Он рассказывает, что, когда увидел чашу на рисунках Стерлигова, показал ему своё открытие — и тот даже привскочил от неожиданности. «Как, — спросил он, — вы тоже это заметили?» Кондратьев, впрочем, полагал, что честь открытия принадлежит не им — а Антонио Гауди и западным архитекторам, шедшим вслед за ним: Оскару Нимейеру, Ле Корбюзье, Алвару Аалто, Фрэнку Ллойду Райту. Эта текучесть, эта зеркальность, кривизна плоскостей появилась в их работах на два десятка лет раньше. А древнерусская живопись — Рублёв и Дионисий? Ведь их композиции тоже строятся по принципу чаши. Кондратьев связывал этот прибавочный элемент с лентой Мёбиуса: этакая «ограниченная», зримая бесконечность, способ ухватить космос, увязать его в форму. Впрочем, кто бы ни открыл этот способ, важно, что Кондратьевым и Стерлиговым он был осмыслен, рассказан, и на его основе построена новая система — или, может быть, воскресла старая.

Свой купол Стерлигов настойчиво стремился поставить на квадрат, вписать квадрат в купол, зримо показывая, что его прибавочный элемент стал надстройкой на базис учителя.

«Квадрат, чёрный квадрат, — писал Стерлигов, — окружённый купольным миром, есть благо природы чёрного цвета. Для тёмной души, предстоящей перед квадратом, квадрат есть тёмная бездна. И тёмная душа трепещет перед темнотой, дрожит от страха и всю вину в том полагает на чёрный квадрат. На самом деле радость в чёрном цвете квадрата границ не имеет. Дальнейшее время окружает радость чёрного цвета квадрата. Формы чашно-купольного сознания подымают богатую игру с радостью чёрного цвета квадрата. Квадрат не остался одинок». Такой вот «тёплый» супрематизм с прибавлением идеи «расширенного смотрения» Матюшина.

Свою роль Стерлигов мыслил не меньше Казимировой. Если

тот «выбросил в окошко предмет», был некоторым образом разрушителем — то он, Стерлигов, ставил себя созидателем, творцом «нового духовного оружия, чтобы старый мир не влез назад в дряхлое окошко». Действительно, если прямая, особенно диагональ, — «выхлёстывает» из картины и супрематические композиции Малевича «вылетают» из плоскости, это — первый шаг картины вовне, за пределы живописи, — то кривая, чаша и купол Стерлигова возвращают нас в картину, но именно там, внутри, уютно гнездится искомая бесконечность.

Таким образом, Стерлигов и восхищён учителем, и спорит с ним; вернее, даже не спорит, а мягко указывает на то, что при жизни Малевича было в нём скрыто, незаметно, казалось не главным. Тогда, во времена авангарда, казалось, что «Квадрат» и породивший его — воплощённый бунт, восстание человека-художника против мира. Малевич и сам иногда трактовал себя так, вспомним его речи о необходимости новой, супрематической природы — с новыми лесами, горами и прочим («А что же мы с ней будем делать?» — «А то же самое, что и со старой, созданной Богом»). Но было ведь в Малевиче и другое; и Стерлигов это вспомнил и вытащил через самого себя. «Чёрный квадрат» не только потрясающе энергичен, он и бесконечно спокоен, он, может быть, спокоен, как мир, созерцающий свой пупок. Стоит только «свернуть» его, перенаправить потоки энергии внутрь — и то же самое вибрирующее пространство станет не выбрасывать энергию, не распространяться вовне, а вбирать, связывать внимание. Для этого и нужен Стерлигову купол. Никакого больше бунта, никакого противоречия миру; объединение. Никакого порыва за пределы холста — всё можно сделать здесь. (Помните, как в сказках поливают мёртвой водой, а затем живой.)

Но Стерлигов продолжил дело Малевича не только личным ответом. Ему удалось воскресить и его систему преподавания, и дух коллектива равных и разных единомышленников-учеников. Он не только выжил и пронёс то, чему его обучил мастер, — он связал собой начало и конец XX века, как купол связал квадрат. Он переезжает в Петергоф; вокруг него по вторникам собираются художники, которых он учит всем пяти системам — четырём малевичевским (импрессионизм, сезаннизм, кубизм, супрематизм) и вдобавок своей. Стерлигов называл свои собрания «невидимым институтом» — словно бы, через 36 лет, продолжая то, что творилось в лабораториях ГИНХУКа. Учениками Стерлигова стали Александр Батурин, Сергей Спицын, Геннадий Зубков, Елизавета Александрова, Алексей Гостинцев, Михай Цэруш, Елена Гриценко, Александр Кожин, Валентина Соловьёва, Александр Носов и др.

В учении много значит личность. Стерлигов был, конечно, совсем другим человеком, чем Малевич, с иным жизненным опытом, иным темпераментом. Начать с того, что Стерлигов только открыл свою чашно-купольную систему в 56 лет — Малевич в 57 умер. Стерлигов пришёл к своему открытию после длинной, трудной жизни, пришёл к нему как к берегу, а Малевич в супрематизм пустился как в неизведанное бурное море. Малевич не увидел своей мировой славы, но какое-никакое официальное признание и положение у него было и при жизни — а попав за границу, он окончательно убедился, что мир его заметил. Стерлигов признания не получил вовсе, а единственную его выставку в 1966 году закрыли через четыре часа после открытия.

Много значит в учении и время, которое тебя окружает. Быть со Стерлиговым в 1960–1970-е — это совсем иначе, чем быть в 1920-е с Малевичем. Это другая правда и другая правота. Стоит сравнить юных уновисовцев и тех, кто шёл к Стерлигову. УНОВИС чувствовал себя вправе ставить свою печать на всё в мире. Стерлиговцы находились в подполье, в андерграунде, долгое время речь не шла даже о скромном месте в официальной культуре. Соцреализм Стерлигов презрительно называл «сюсюсюреализм», в доме у него были всё деревянные лавки, иконы; зашедшего в гости художника он мог проэкзаменовать на знание Евангелия — и вообще слегка светился нездешним светом. Вместо экспансии — духовное совершенствование; вширь некуда и незачем — так, значит, внутрь.

После смерти Стерлигова преподавание в «невидимом институте» продолжил Геннадий Герасимович Зубков. У него учились те нынешние стерлиговцы, которые не успели застать его учителя: Светлана Цвиркунова, Татьяна Беляева, Наталия Ватенина, Ольга Моисеева, Татьяна Туличева и др. И преемственность в преподавании сохраняется: Геннадий Зубков — именно такой «учёный», рефлексирующий художник, о котором говорил Малевич, что он должен прийти на смену художнику настроения. Серии картин Зубкова всегда написаны в виду какой-либо аналитической цели. Нашёл Зубков и свой собственный прибавочный элемент. Он формулируется так: «форма делает форму» — то есть там, где «нет» одного тела, пространство «заполняется» другим. Пустоты нет! Энергия одной формы может организовать другую. Пространство и предмет равны и вливаются друг в друга, а художник работает с границами цвета и формы.

Наталия Ватенина, ученица Геннадия Зубкова (получается — идеологическая «правнучка» Малевича), рассказывала нам об

этапах обработки художника в их системе. Сначала по творчеству импрессионистов изучали цвет, соотношения цветов, их смешения. Затем — как в постимпрессионизме — разрабатывалось «погашение» цвета: основные цвета, попадая между дополнительными, погашаются, что создаёт приглушённую, нежную гамму. Затем импрессионизм сменялся кубизмом, а цвета — формами, причём шли от простого к сложному. Линия в учении стерлиговцев обозначает не границу предмета, а границу цвета, столкновение тёмного и светлого, холодного и тёплого цветов. Затем переходили к формовычитанию — то есть «прочитывали» композицию целиком. На каждом этапе рисовалось по нескольку десятков работ в день. Стерлигов, как и Малевич, не «кормил» учеников подробными разборами, а давал общий принцип, которому каждый должен был научиться следовать, а затем уж идти своей дорогой. Но самое важное, чему учат стерлиговцев, — картина должна быть творением духа, без него любая техника будет мертва. А что это такое, дух, — формализовать невозможно. Ученики Малевича в 1930-е говорили, что их учитель сейчас — это совесть искусства; не полностью принимая его систему, желая от неё освободиться (как Лев Юдин), они целиком находились под обаянием его духа. Так же получилось и со Стерлиговым.

> «Про нас ходят слухи, что мы — секта, — говорит Наталия Ватенина. — Действительно, нас учили по очень строгим, даже жёстким правилам. Но эти правила, в отличие от классического академического обучения, имеют смысл. Они дали мне инструменты, которые меня раскрепостили, дали мне свободу. Теперь я могу с помощью этих инструментов выразить себя. В искусстве всегда так. Чем жёстче рамка, тем больше внутренней свободы».

Но как объяснить вот что: на картинах Стерлигова и его учеников пейзажи, вещи, лица нередко узнаваемы. Абстракция встречается редко. Что же они, не беспредметники? Нет, это не так. Дело в том, что для Стерлигова не существовало разделения на «предмет» и «фон», фигуративную и абстрактную живопись. Важны не сами предметы, а соотношения между ними. Предмет и пространство зависят друг от друга, они единое целое, в них единый смысл, единая геометрия, они соединены, связаны духом, божественным присутствием. Значит, можно рисовать предмет как фон и внутреннюю форму как внешнюю, — и картина не распадётся, не разлетится на геометрические формы, она будет жить. Если нарисовать всё, кроме предмета, он тоже будет

нарисован, его нарисует, так сказать, само.

Против понимания стерлиговцев как секты говорит и то, что они очень разные. Традиция живёт, давно подросло их «третье поколение», и каждый из стерлиговцев — будь ему ближе сезаннизм, кубизм или беспредметная абстракция — несёт в себе узнаваемые родовые черты. Это тёплое и строгое, гармоническое, замкнутое, углублённое, самостоятельное искусство, которое знает, что делает. Говорят, будто итогом супрематизма стало возникновение концепта, а стерлиговцы — тупик, последователи до того прилежные, что сделали шаг назад, обратно в холст. Ответ на этот упрёк содержится в предисловии этой книги: авангард не искал — он нашёл. Стерлигов тоже нашёл. Концептуализм продолжает искать. Поиск прекрасен, спорить тут не о чем. Не нужно только говорить, что тот, кто нашёл, сделал шаг назад по сравнению с ищущим.

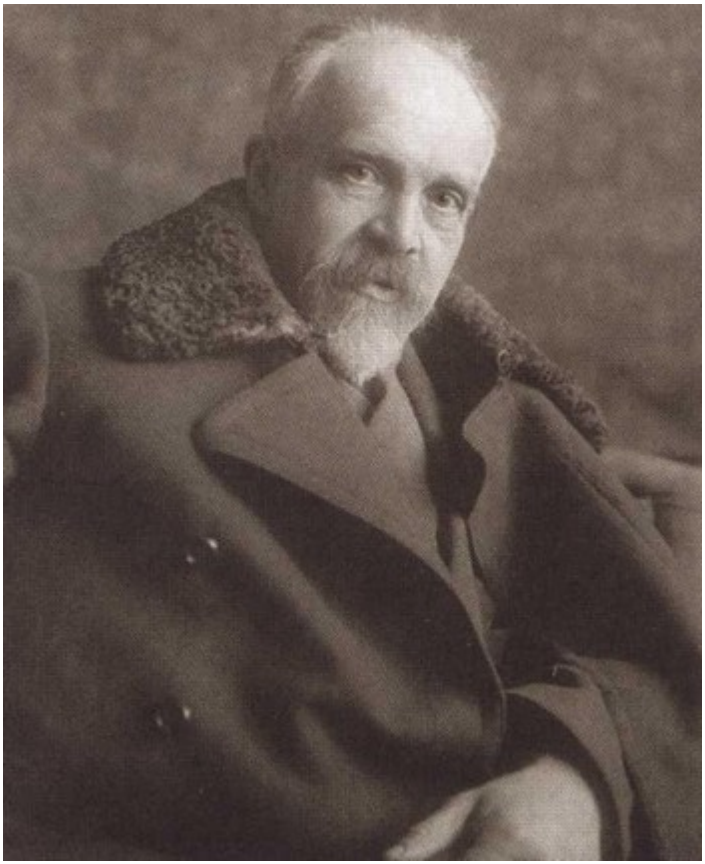
ИЛЛЮСТРАЦИИ

Людвига Александровна Малевич, мать художника

Казимир Малевич. 1900-е гг.

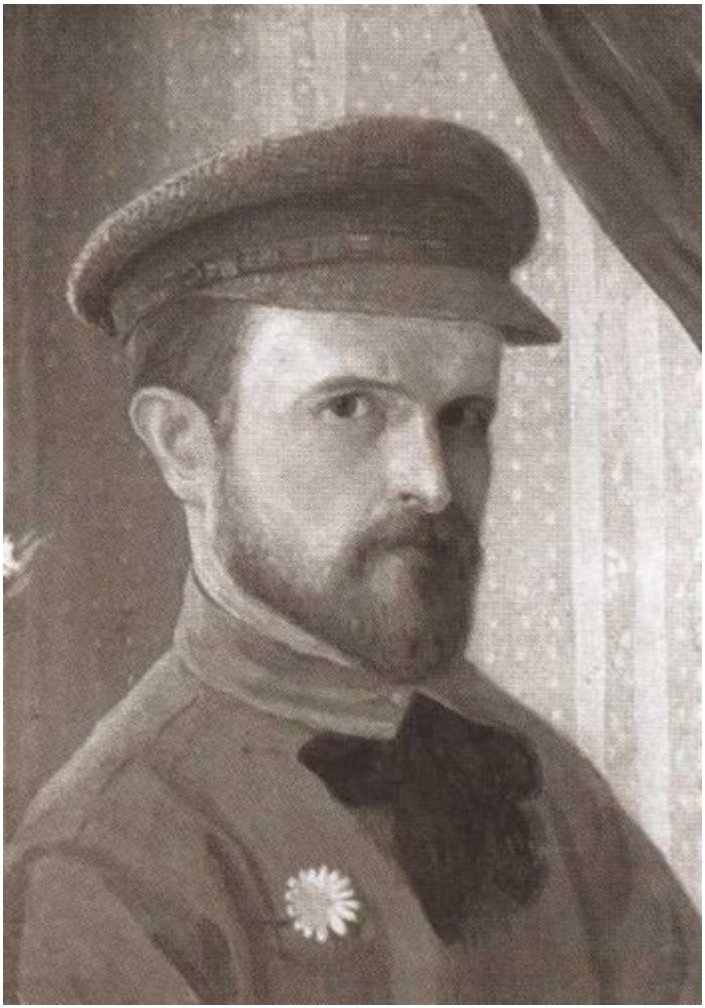
Групповой снимок в Курске. Предпоследний в третьем ряду Казимир Малевич. 1900-е гг.

Католический храм Успения Пресвятой Богородицы в Курске. Открытка. 1900-е гг.



Фёдор Иванович Рерберг. 1921 г.

На этюдах. 1900 г.

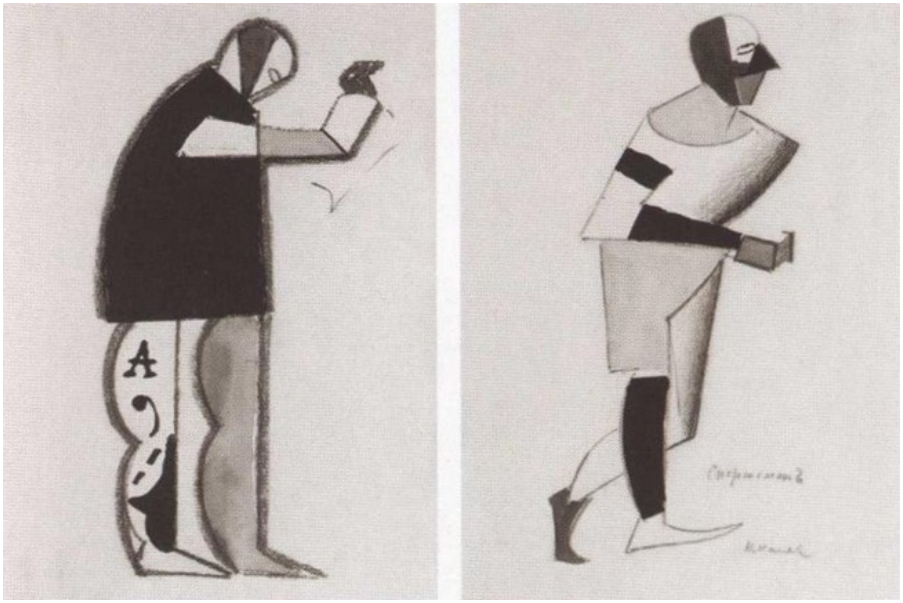


Иван Васильевич Клюн (Клюнков). Автопортрет. До 1903 г.

Футуристы Бенедикт Лифшиц, Николай Бурлюк, Владимир Маяковский, Давид Бурлюк, Алексей Кручёных. 1912 г.

Михаил Васильевич Матюшин. 1910-е гг.

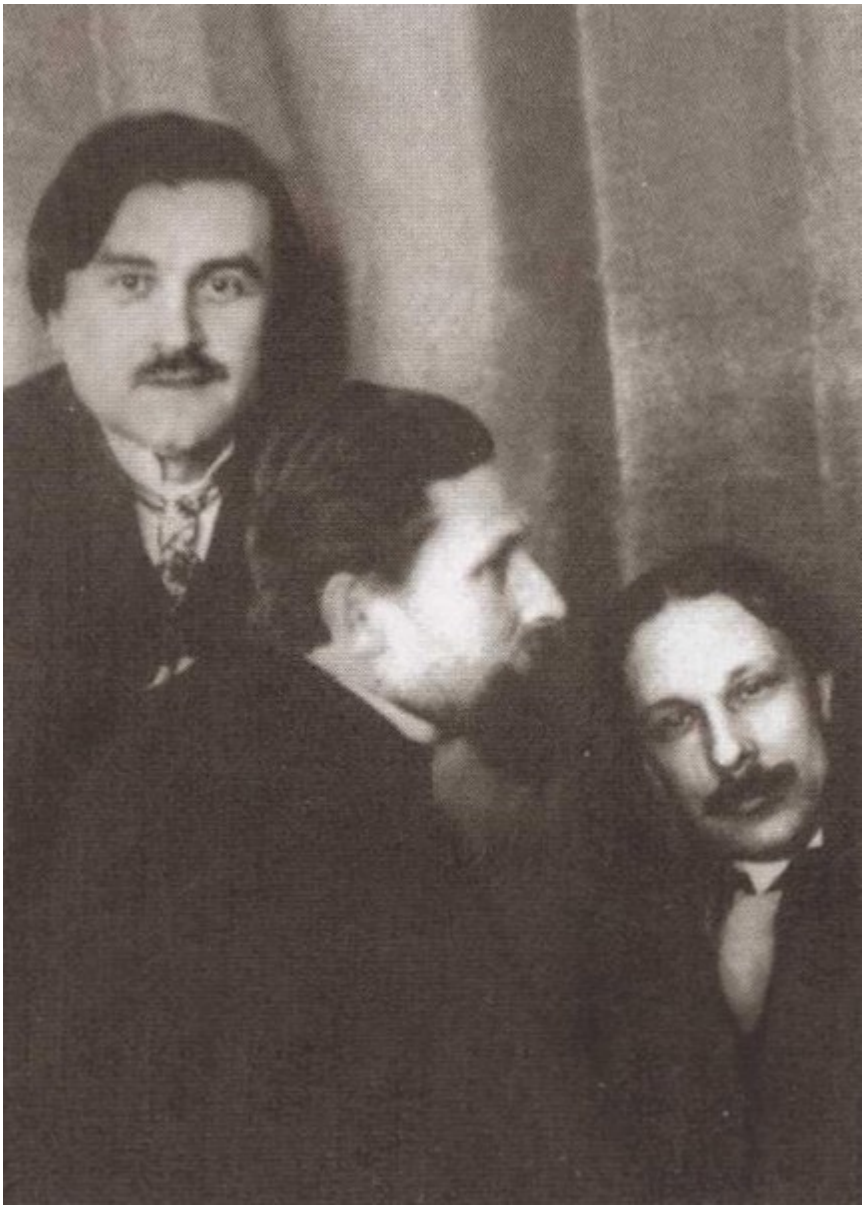
«Первый всероссийский съезд баячей будущего»: Михаил Матюшин, Казимир Малевич и Алексей Кручёных. Усикирко. Финляндия. 1913 г.



Эскизы Казимира Малевича к опере Михаила Матюшина «Победа над солнцем»: Чтец и Спортсмен. 1913 г.

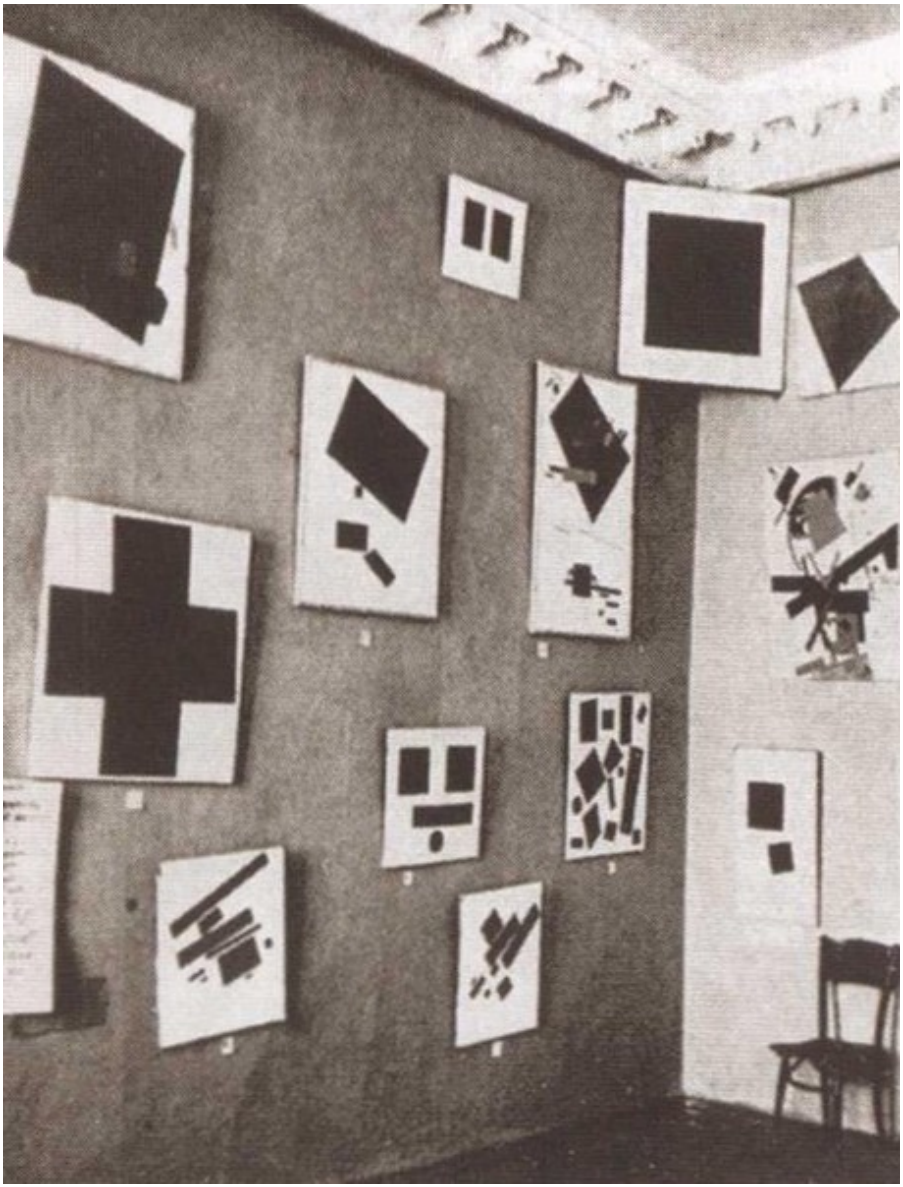
Реконструированные костюмы Казимира Малевича к опере «Победа над солнцем»

Группа участников «Союза молодёжи»: Михаил Матюшин (стоит), Алексей Кручёных (сидит на переднем плане), Павел Филонов, Иосиф Школьник, Казимир Малевич. Санкт-Петербург. 1913 г.



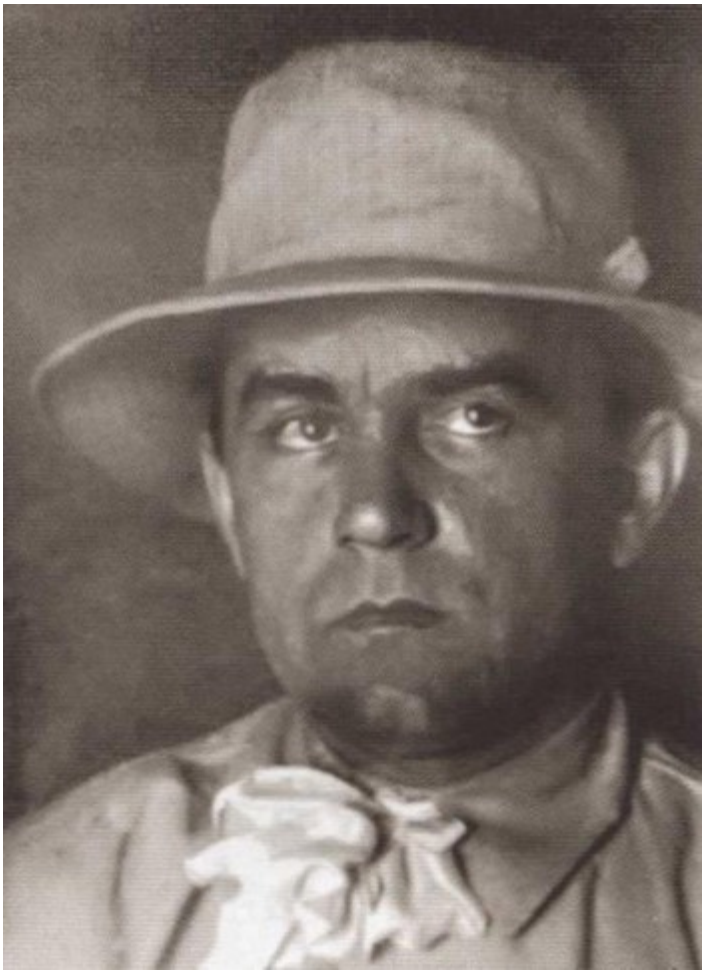
«Февралисты» Казимир Малевич, Иван Клюн и Алексей Моргунов. Москва. 1 марта 1914 г.

На даче в Немчиновке: среди гостей Владимир Татлин (сидит с трубкой), Иван Клюн (позади Татлина), справа стоят хозяева — Казимир Малевич и Софья Рафалович. Около 1915 г.



Фрагмент экспозиции «Последней футуристической выставки картин „0,10“». Москва. 1915 г.

Александра Экстер. 1912 г.



Казимир Малевич. 1910-е гг.

Ольга Розанова. 1910-е гг.

Надежда Удальцова. 1920-е гг.

Александр Родченко и Варвара Степанова. 1920-е гг.

Уновисовцы на вокзале Витебска. В центре — Казимир Малевич. 5 июня 1920 г.

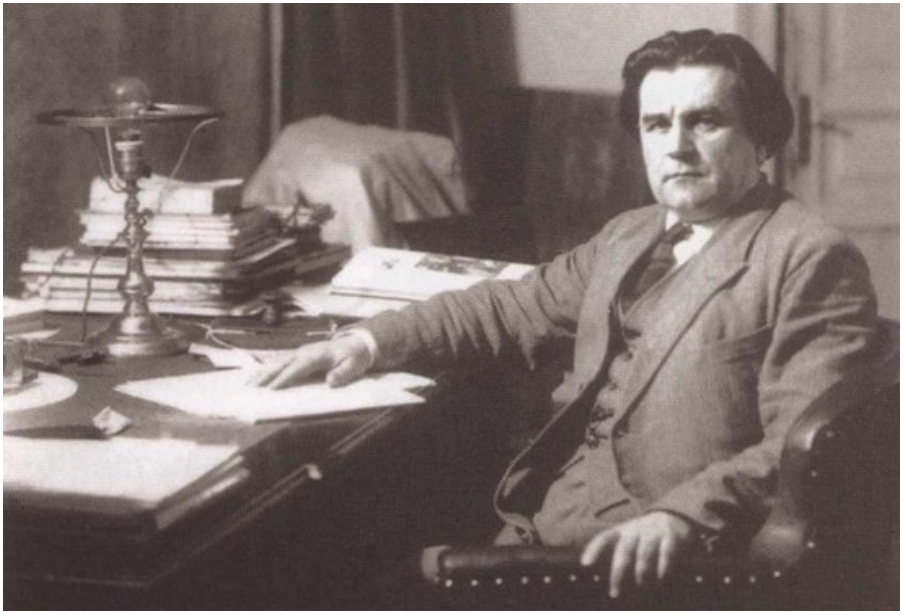
Уновисовцы: стоят — Иван Червинко, Казимир Малевич, Ефим Рояк, Анна Каган, Николай Суетин, Лев Юдин, Евгения Магарил. Сидят — Михаил Векслер, Вера Ермолаева, Илья Чашник, Лазарь Хидекель. Витебск. Июль 1922 г.

В мастерской УНОВИСа. Витебск. 1925 г.

Иван Червинко, Лазарь Хидекель, Илья Чашник, Лев Юдин. Витебск. Май 1922 г.

С дочерью Уной. Витебск. 1920-е гг.

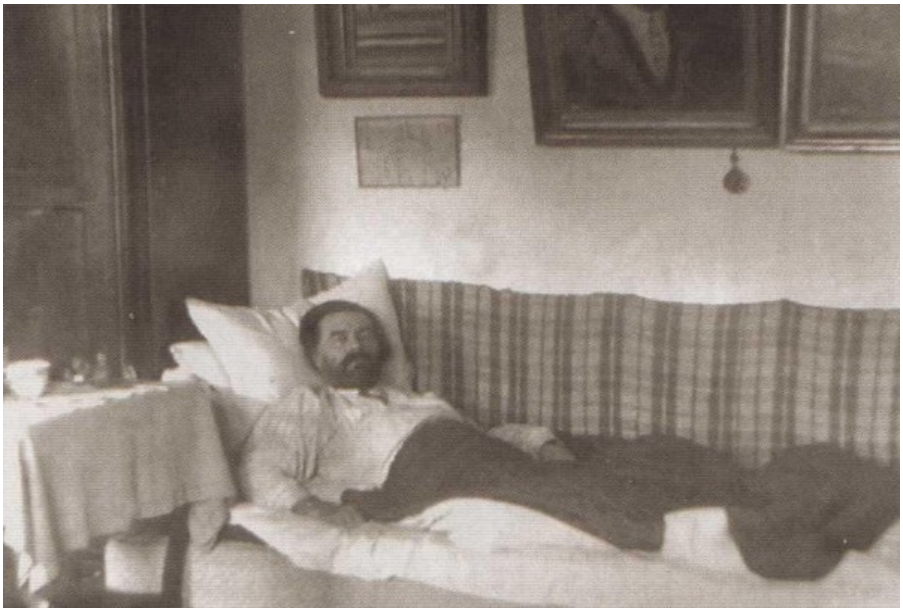
На выставке в Берлине. 7 мая 1927 г.



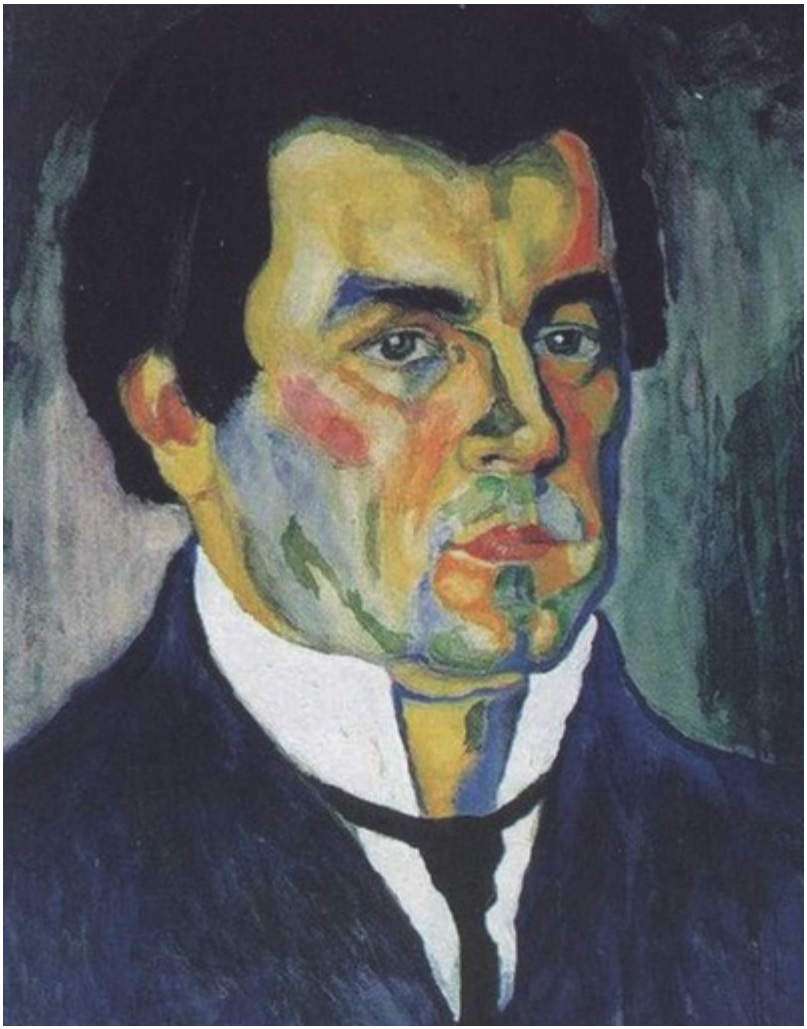
Директор ГИНХУКа. Ленинград. 1926 г.

Казимир Малевич (сидит справа) среди учеников. Ленинград. 1930 г.

С женой Натальей. Ленинград. 1930 г.



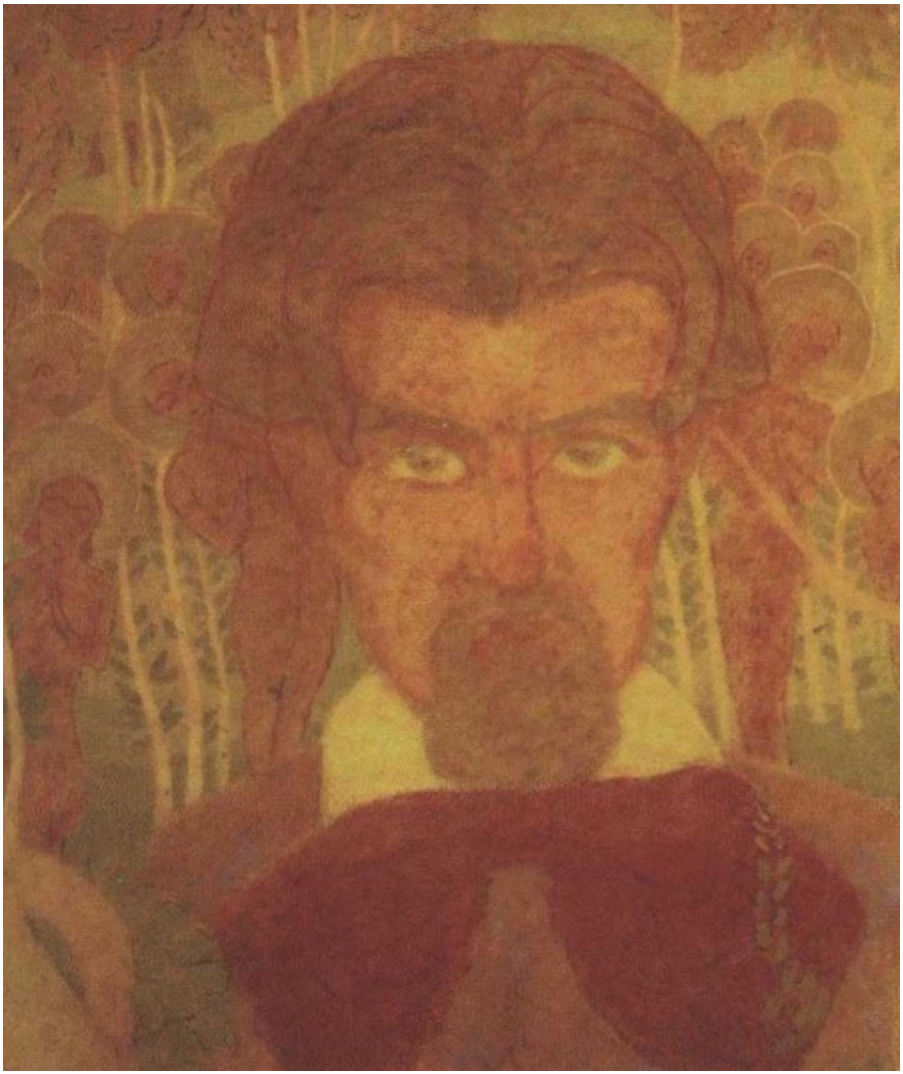
Казимир Северинович Малевич в период болезни. Март 1934 г.



Казимир Малевич. Автопортрет. Бумага, акварель, гуашь. 1910–1911 гг.

Цветочница. Холст, масло. 1903 г.

Портрет неизвестной (из семьи художника). Холст, масло. 1906 г.



Эскиз фресковой живописи. Автопортрет. Картон, темпера. 1907 г.

Плащаница. Картон, гуашь. 1908 г.

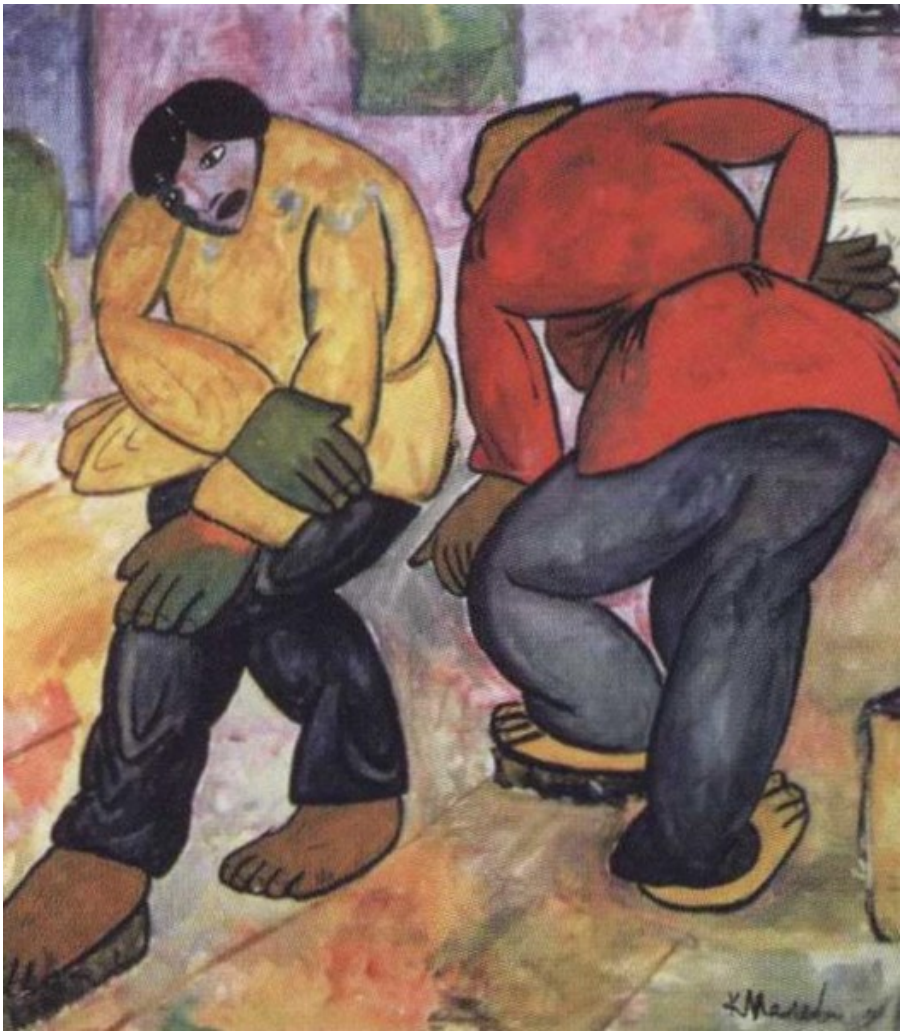
Отдых. Общество в цилиндрах. Картон, акварель, гуашь,

тушь, белила. 1908 г.

Свадьба. Бумага, акварель, чёрный карандаш. 1908 (?) г.

Купальщик. Бумага, гуашь. 1911 г.

Садовник. Бумага, гуашь. 1911 г.



Полотёры. Бумага, гуашь. 1912 г.

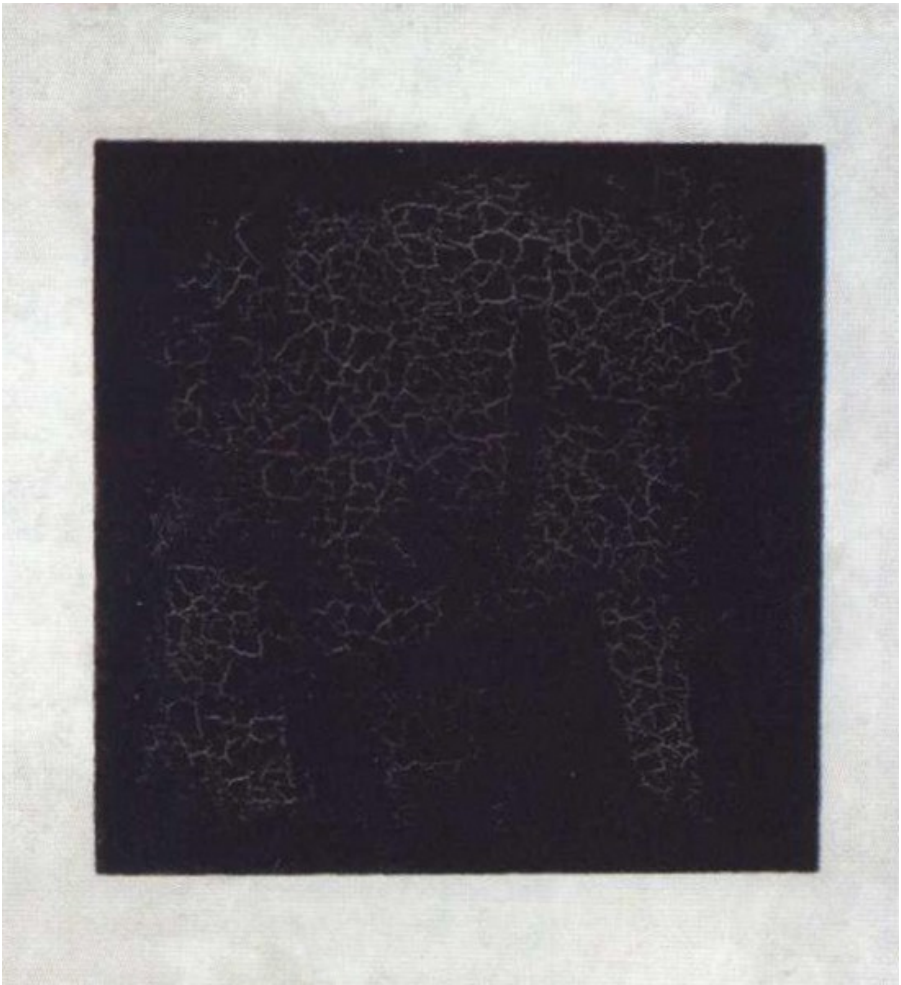
Голова крестьянской девушки. Холст, масло. 1912–1913 гг.

Портрет Михаила Матюшина. Холст, масло. 1913 г.

Усовершенствованный портрет строителя (Портрет И. В. Клюна). Холст, масло. 1913 г.

Композиция с Моной Лизой. Холст, масло. 1914 г.

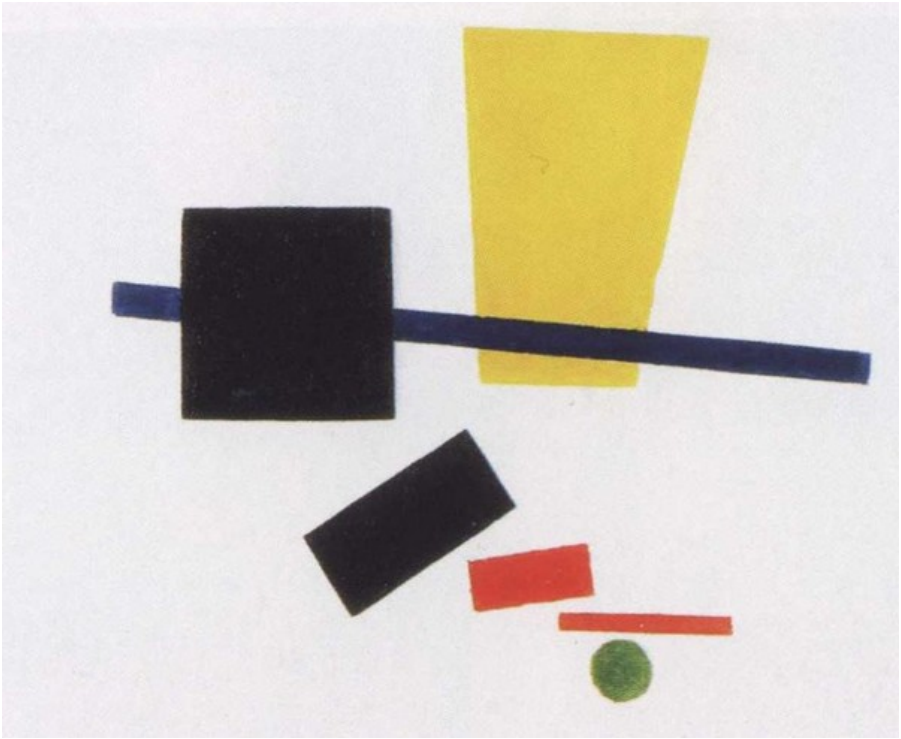
Англичанин в Москве. Холст, масло. 1914–1915 гг.



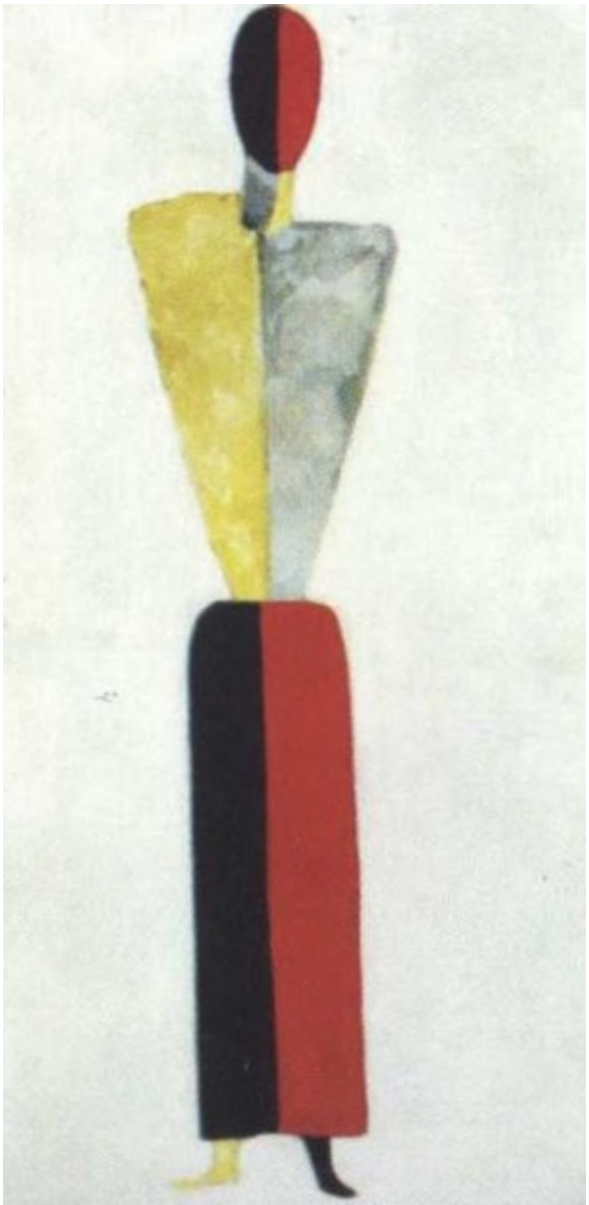
Чёрный супрематический квадрат. Холст, масло. 1915 г.

Супрематизм (супремус № 56). Холст, масло. 1915 г.

Супрематизм (супремус № 58. Жёлтое и чёрное). Холст, масло. 1916 г.

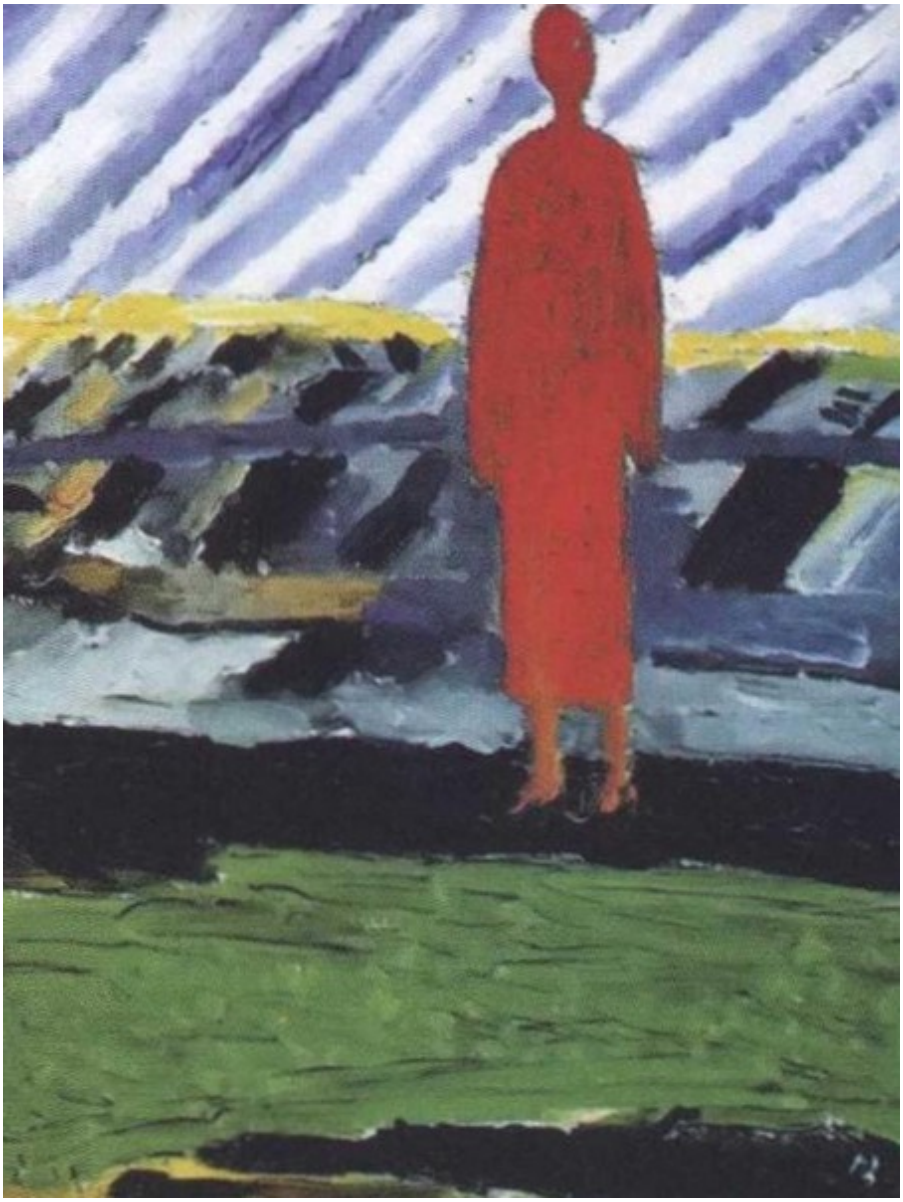


Супрематизм. Живописный реализм футболиста — красочные массы в четвёртом измерении. Холст, масло. 1915 г.

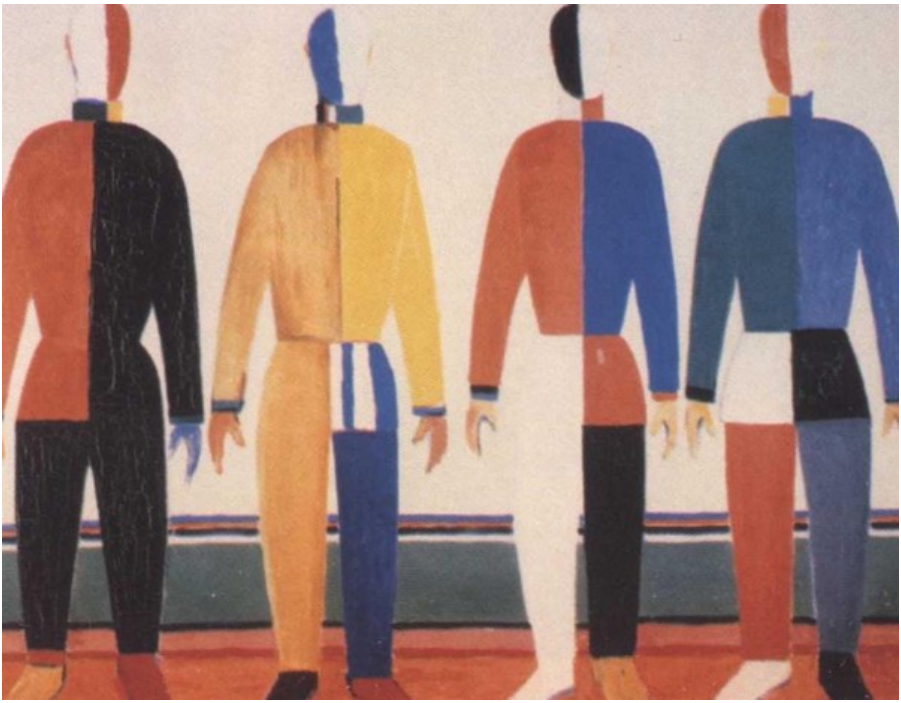


Девушка (фигура на белом фоне). Фанера, масло. 1928–1932 гг.

Два крестьянина на фоне полей. Холст, масло. 1930 г.



Красная фигура. Холст, масло. Начало 1930-х гг.

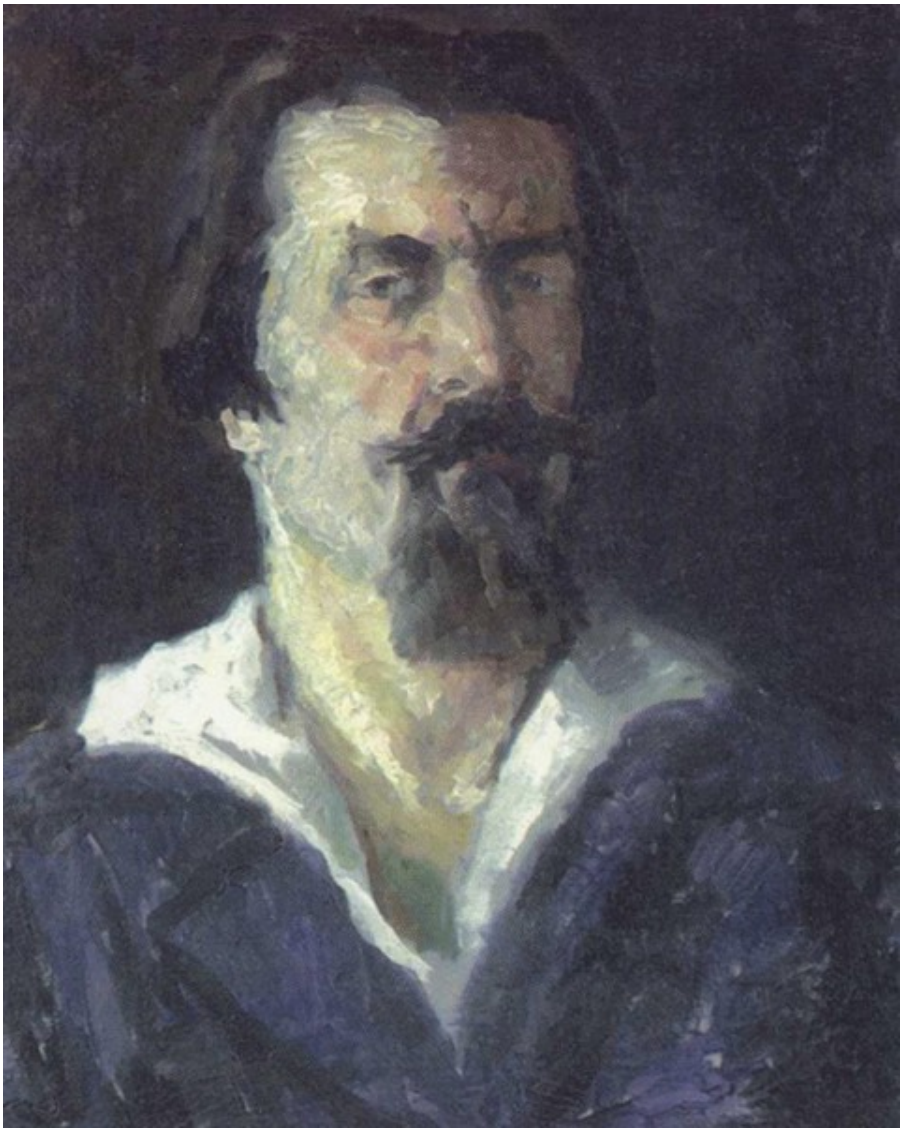


Спортсмены. Холст, масло. 1930–1931 гг.

Автопортрет. Художник. Холст, масло. 1933 г.

Портрет жены художника. Холст, масло. 1934 г.

Портрет Уны. 1934 г.



Автопортрет. Холст, масло. 1934 г.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА К. С. МАЛЕВИЧА

1879, 11(23) февраля — в Киеве в семье управляющего на сахарном заводе Северина Малевича родился сын Казимир.

1896 — семья Малевичей переезжает в Курск. Казимир Малевич начинает работать чертёжником в Управлении Московско-Киево-Воронежской железной дороги.

1899 — женитьба на Казимире Зглейц.

1901 — рождение сына Анатолия.

1905 — рождение дочери Галины.

1905–1908 — безуспешные попытки поступления в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Занимается в школе рисования Фёдора Рерберга.

1909 — расходится с Казимирой Зглейц. Начинает жить с детской писательницей Софьей Рафалович.

1910 — знакомство с Михаилом Ларионовым. Начало «фовизма» в творчестве Малевича. Участие в первой выставке «Бубнового валета».

1912 — сближение с футуристами.

1913 — вместе с Алексеем Кручёных и Михаилом Матюшиным работает над постановкой оперы «Победа над солнцем».

1915 — знакомство с Натальей Давыдовой и начало сотрудничества с её артелью художественного труда «Вербовка». Датировал картину «Чёрный квадрат (Чёрный квадрат на белом фоне)» и написал ещё 39 супрем. Появление супрематизма. Смерть сына Анатолия.

1916 — создание общества «Супремус».

1917–1918 — сотрудничество с новой властью в Комитете по охране художественных ценностей.

1919 — переезд в Витебск. Начало работы в Народной художественной школе, возглавляемой Марком Шагалом.

1920 — создание группы УНОВИС (Утвердители нового искусства). Рождение дочери Уны. Первая персональная выставка в Москве.

1922 — возвращение Малевичей в Петроград.

1919–1923 — создание теоретических работ о супрематизме.

1923–1926 — деятельность Малевича на посту директора ГИНХУКа.

1925 — смерть Софьи Рафалович.

1927 — впервые в жизни выезжает за границу (Варшава,

Берлин). Женитьба на Наталье Манченко.

1929 — преподаёт в Киевском художественном институте, ежемесячно приезжая туда из Ленинграда.

1930 — арест в Ленинграде и выход из-под стражи.

1932 — участие в выставке «Искусство РСФСР за 15 лет» в Русском музее.

1933 — Малевич неизлечимо заболевает.

1935, 15 мая — Казимир Северинович Малевич умирает в Ленинграде. (По завещанию был похоронен в Немчиновке, дачном поселке под Москвой.)

ЛИТЕРАТУРА

Борьба за реализм в изобразительном искусстве 1920-х годов: Материалы, документы, воспоминания / Под ред. П. И. Лебедева. М., 1962.

В круге Малевича: Соратники, ученики, последователи в России 1920–1950-х. СПб., 2000.

Гройс Б. Комментарии к искусству. М., 2003.

Дневниковые записи Даниила Хармса / Публ. А. Устинова и А. Кобринского // Минувшее: Исторический альманах. М.; СПб., 1992.

Жаккар Ж. Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995.

Золотой век художественных объединений в России и СССР: 1820–1932 / Сост. Д. Я. Северюхин, О. Л. Лейкинд. СПб., 1992.

Казимир Малевич: Поэзия / Сост., публ. и коммент. А. С. Шатских. М., 2000.

Кацис Л. Русская эсхатология и русская литература. М., 2000.

Клюн И. В. Мой путь в искусстве: Воспоминания, статьи, дневники. М., 1999.

Крусанов А. В. Русский авангард: 1907–1932: Исторический обзор: В 3 т. Т. 1: Боевое десятилетие. СПб., 1996.

Курбановский А. Малевич и Гуссерль: Пунктир супрематической феноменологии // Историко-философский ежегодник. 2006. М., 2006.

Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л., 1989.

Малевич К. С. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1995–2000.

Малевич о себе: Современники о Малевиче: Письма, документы, воспоминания, критика: В 2 т. / Авт. — сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. М., 2004.

Мейлах М. Кража века, или Идеальное преступление: Харджиев против Янгфельдта // QpenSpace.ru архив (от 12.04.2012) — http://os.colta.ru/literature/events/details/35867/

Ольга Розанова: «Лефанта чиол…» / Сост. А. Сарабьянов, В. Терёхина. М., 2002.

Раппопорт А. Утопия и авангард: Портрет у Малевича и Филонова // Вопросы философии. 1991. № 11.

Рерберг Ф. И. Сборник воспоминаний / Сост. И. Г. Мямлин, А. А. Миролюбова. Л., 1986.

Рисунки Хармса / Сост. Ю. С. Александров. СПб., 2006.

Толстая Т. Квадрат / *Толстая Т.* Река Оккервиль. М., 2002.

Ханзен-Лёве О. А. Русский формализм. М., 2001.

Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда. М.,1996.

Хан-Магомедов С. О. Казимир Малевич. М., 2010.

Харджиев Н. И. Заметки об авангарде: В 2 т. М., 1997.

Шатских А. С. Витебск: Жизнь искусства: 1917–1922. М., 2001.

Шатских А. С. Казимир Малевич и общество «Супремус». М., 2009.

Шатских А. С. Казимир Малевич. М., 1996.

notes

Примечания

1

Ясинский И. Весёлая выставка // Биржевые ведомости. 1912. 7 декабря.

2

Под раскрашиванием плоскости немецкий художник Карл Барт (1896–1976) понимает растягивание тона от тёмного к светлому в пределах одной формы.

3

Из манифеста «Лучисты и будущники», изданного М. Ларионовым и Н. Гончаровой в 1913 году.

4

УНОВИС («Утвердители нового искусства») — авангардное художественное объединение, созданное К. С. Малевичем в Витебске в 1919 году.

5

Высказывание Константина Ивановича Рождественского (1906–1997), ученика К. С. Малевича.

Ныне — Московская областная психиатрическая больница № 2 им. В. И. Яковенко.

По моему скромному мнению *(англ.)*.

8

Из книги А. Кручёных «Взорваль».

9

Из статьи В. В. Маяковского «Бегом через верниссажи» *(так!),* 1914 год.

10

Из статьи В. В. Маяковского «Открытое письмо рабочим», 1918 год.

11

Из газеты «День» от 24 марта 1913 года.

12

Слова К. С. Малевича из каталога 10-й Государственной выставки.

13

Студентам Государственного института художественной культуры (ГИНХУК), существовавшего с 1923 по 1926 год.

14

См.: *Толстая Т. Н.* Квадрат// *Толстая Т.* Изюм. М., 2007.

15

Из воспоминаний книжного графика Валентина Ивановича Курдова, недолгое время обучавшегося в ГИНХУКе.

16

Из писем О. В. Розановой.

17

Из стихотворения О. В. Розановой «И каждый атом» (1903–1906).

18

Из стихотворения О. В. Розановой «Испания» (1918).

19

Позднее — Свободные художественные мастерские, затем — Витебский художественно-практический институт.

20

От СОРАБИС (Союз работников искусств).

21

Ныне Лудза, Латвия.

22

«Баухауз» (нем. Bauhaus) — Высшая школа строительства и художественного конструирования, высшее художественное учебное заведение, существовавшее в Германии в 1920–1930-е годы.

23

Ныне Кировск Ленинградской области.

Ныне Дубровская ТЭЦ-8 им. С. М. Кирова.

25

ЛЕФ («Левый фронт искусств») — литературно-художественное объединение, созданное в Москве в конце 1922 года.

26

Представители последней группы авангарда в России ОБЭРИУ (Объединение реального искусства), возникшей и существовавшей в Ленинграде в период начала гонений на авангардное искусство в Советском государстве (1927-й — начало 1930-х годов).

27

Стихотворение И. Г. Терентьева «Моё Рождество», 1919 год.

28

Российская ассоциация пролетарских писателей — литературно-политическая и творческая организация.

29

Отдел агитации и пропаганды при ЦК ВКП(б).

30

Стихотворение Д. И. Хармса «На сіянии дня месяца іюня (Стилизация древнего заговора)», 1931 год.

31

ИЗОГИЗ — издательство, выпускающее политические плакаты, портреты вождей, картины, художественные альбомы, открытки и др. в целях массовой коммунистической пропаганды средствами изобразительного искусства, возникшее в конце 1930-х годов.

32

Некоммерческая организация по поддержке современного искусства, созданная американским миллионером и меценатом С. Р. Гуггенхаймом и немецкой художницей-абстракционисткой Хилой фон Ребай в 1937 году.

33

Национальный центр искусства и культуры создан в 1977 году по инициативе президента Жоржа Помпиду в Париже.